LEZIONI

DI RETTORICA
E BELLE LETTERE

DI

UGONE BLAIR

PROFESSORE DI RETTORICA E BELLE LETTERE
NELL'UNIV. DI EDIMBURGO

TRADOTTE DALL'INGLESE

E COMENTATE

DA

FRANCESCO SOAVE

C. R. S.

Quarta Edizione

Corredata di alcune note dell' Editore.

TOMO III.

IN VENEZIA
PRESSO FORESTI E BETTINELLI
1819.

LEZIONE I.

Natura della Poesia = Sua origine, e suoi progressi = Versificazione.

Dopo avere estesamente trattato de' varj generi delle prose rimane, ora per compimento di questo corso di lezioni a favellare de' componimenti poetici. Prima però d'entrare a considerare i diversi generi in particolare, io destino la lezione presente per introduzione alla Poesia in generale, ove parlerò della sua natura, darò conto della sua origine, e farò alcune osservazioni sulla versificazione e sui numeri poetici.

La prima ricerca debb' essere: che cosa sia la poesia, e in che distinguasi dalla prosa? La risposta a queste domande non è sì facile, come a prima giunta potrebbesi immaginare; e i Critici molto han discordato e disputato fra loro sulla vera definizione della poesia. Alcuni han posto la sua essenza nella finzione, ed hanno appoggiata l'opinion loro all'autorità d'Aristotele e di Platone. Ma questa certamente è una definizione troppo limitata; imperocchè sebbene la finzione abbia assai parte in molti poetici componimenti, v'ha però de' soggetti poetici che non son finti, come quando il poeta descrive oggetti realmente esistenti, o esprime i reali sentimenti del proprio cuore. Altri han messo il carattere della poesia nell'imitazione. Ma questo pure è troppo indeterminato; conciossiachè parecchie altre arti sono egualmente imitatrici che la poesia; e un'imitazione degli umani caratteri e costumi può esprimersi nella più umile prosa non meno che nella più enfatica poesia.

La più giusta e più universale definizione, che a mio giudizio dar si possa della poesia, si è di chiamarla „ un animato linguaggio dell'immaginazione o „ della passione, espresso per lo più in numeri rego- „ lari ". Lo storico, l'oratore, il filosofo parlano per

ordinario principalmente all'intelletto, e il loro scopo si è d'informare, persuadere, istruire. Ma il primario scopo del poeta e il dilettare ed il movere; e perciò all'immaginazione e alle passioni egli parla. Può e deve aver di mira ancor l'istruire e il correggerre; ma a questo fine egli adempie indirettamente col movere e dilettare. La sua mente supponsi animata da qualche interessante oggetto, che accende la sua immaginazione, riscalda le sue passioni, e quindi comunica al suo stile una particolare elevazione adattata alle sue idee, e diversa da quella maniera di espressione, che è naturale ad una mente placida, posta nel suo stato ordinario. Ho aggiunto alla mia definizione, che questo linguaggio dell'immaginazione o della passione è espresso *per io più* in numeri regolari; perchè sebben la versificazione sia generalmente l'esterior distintivo della poesia, vi sono però alcune forme di verso così libero e sciolto, che appena distinguonsi dalla prosa, e v'ha pure una specie di prosa così misurata nelle sue cadenze, e così sollevata nel suo tono, che di molto s'accosta a' poetici numeri: delle prime può aversi un esempio nelle commedie di Terenzio; della seconda nel Telemaco di Fenelon, e nell'inglese traduzione di Ossian. Il vero si è che in alcune occasioni il verso e la prosa confondonsi tra di loro, come la luce e l'ombre. Il determinare esattamente il confine, ove termina l'eloquenza, e incomincia la poesia, è cosa assai malagevole; nè molto importa la precision de' confini, quando si sa la natura dell'una e dell'altra. Siffatte minuzie della critica sono quelle, intorno a cui i frivoli scrittori son sempre pronti a cicalare, ma che non meritano particolar discussione. La verità e la giustezza della definizione, ch'io ho data della poesia, apparirà maggiormente dal ragguaglio che ora intraprendo della sua origine, il quale pur servirà a sparger lume su quel che dirò in appresso de' varj suoi generi.

I Greci, sempre ambiziosi d'attribuire alla propria nazione l'invenzione di ogni cosa, hanno ascritta l'origine della poesia ad Orfeo, a Lino, a Museo. Forse esistettero degli uomini così chiamati, che furono nel-

le greche contrade i primi distinti cantori. Mà assai innanzi che questi nomi s'udissero, e fra le nazioni, ove pure non furon eglino mai conosciuti, esistette la poesia. E' grand'errore l'immaginare, che la poesia e la musica sieno arti, che appartengano solamente alle colte nazioni. Esse hanno il lor fondamento nella natura dell'uomo, e appartengono a tutt'i popoli, e a tutte l'età, sebbene al pari dell'altre arti fondate nella natura sieno state più coltivate in alcuni che in altri paesi, e nel concorso di favorevoli circostanze portate in quelli a maggior perfezione. Per ritrovare l'origine della poesia noi dobbiamo ricorrere ai deserti ed ai boschi; dobbiam ritrocedere all'età de'cacciatori e de'pastori, vale a dire alla più rimota antichità, ed alla forma più semplice de' costumi e delle maniere.

E'. stato detto sovente, e la voce concorde di tutta l'antichità pur l'afferma, che la poesia è anteriore alla prosa. Ma in qual senso abbia a tenersi per vero questo apparentemente strano paradosso, non da tutti nè sempre fu ben inteso. Non v'ebbe mai certamente nè tempo nè società, in cui gli uomini favellassero tra loro in versi. Anzi la più umile e rozza prosa, come ben è da credere, si fu quella, con cui le prime tribù cominciarono a comunicarsi i lor bisogni scambievoli. Ma fino da' primi principj della società furonvi delle occasioni, in cui gli uomini tra lor s'univano per feste, per sacrificj, per pubbliche assemblee; ed in tutte queste occasioni si sa che la musica, il canto, e la danza erano il lor principale trattenimento. Nell'America massimamente noi abbiamo avuto l'opportunità di ravvisare gli uomini nel loro stato selvaggio. Sappiamo dalle concordi relazioni de' viaggiatori, che fra le nazioni di quel vasto continente, spezialmente fra le tribù settentrionali, colle quali abbiam avuto maggior commercio, la musica e il canto sono in tutte le loro adunanze portati a un grado incredibile d'entusiasmo; che i capi delle tribù sono quelli che più distinguonsi in tali occasioni; che per mezzo del canto essi celebrano i religiosi lor riti; che con questo deplorano le lor private o pubbliche calamità,

la morte degli amici, la perdita dei guerrieri; con questo esprimon la gioja nelle loro vittorie, celebran le grandi imprese della lor nazione e de' loro eroi, si animano vicendevolmente a fare in guerra azioni valorose, o a soffrire la morte e i tormenti con imperturbabil costanza.

Or i primi principj delle poetiche composizioni noi li troviamo appunto in queste rozze effusioni, che l'entusiasmo della fantasia o della passione suggerì a quegli uomini indotti, quando erano eccitati da avvenimenti interessanti, o dal trovarsi insieme uniti nelle pubbliche adunanze. Due particolarità dovetter per tempo distinguere questo linguaggio del canto da quello con cui fra lor conversavano nelle comuni occorrenze, vale a dire un'insolita disposizione nelle parole, e l'uso di più ardite e forti figure. Invece di distribuir le parole secondo l'ordine usuale, dovettero collocarle secondo l'ordine con cui destavansi nella loro immaginazione, o quello che più adattavasi al tono della passione ond'eran mossi. Medesimamente egli è certo, che in una forte commozione gli oggetti non ci appariscono quali son realmente, ma quali la passione ce li presenta. Noi veniamo allora magnificando ed esagerando ogni cosa; cerchiamo d'interessar tutti gli altri in ciò che cagiona il nostro entusiasmo; paragoniamo le cose piccole alle grandi; chiamiamo gli assenti egualmente che i presenti; e volgiamo anche il discorso alle cose inanimate. Di qui nascono a misura de' varj movimenti dell'animo quelle maniere d'espressione, che ora chiamiamo co' nomi rettorici d'iperbole, prosopopea, similitudine, ec. ma che altro non sono, fuorchè il nativo originale linguaggio della poesia fra le più barbare nazioni.

L'uomo è poeta e musico per natura. Lo stesso impulso che produce lo stile entusiastico e poetico, produce pure una certa melodia o modulazione di suono adattata ai movimenti di gioja, di dolore, di maraviglia, d'amore, di sdegno. Il suono, parte per natura, parte per abito e associazione, fa una tale patetica impressione sulla fantasia, che sempre diletta anche i selvaggi più barbari. La musica e la poesia

pertanto ebbero la medesima origine, furon prodotte dalle cagioni medesime, furon unite nel canto; e finchè unite rimasero, certamente concorsero amendue ad accrescere scambievolmente il potere l'una dell'altra. I primi poeti cantavano i loro versi; e di qui ebbe principio quella che chiamasi versificazione, o disposizione delle parole in un ordine più artificioso della prosa, onde adattarsi ad una specie di tono e di melodia. La libertà dell'inversioni, che lo stil poetico dovette assumere naturalmente, rendè più facile il collocar le parole in qualche specie di metro che concorresse colla musica del canto. Molto aspro e rozzo dee credersi che fosse a principio un tal metro; ma piacque, si studiò, e a poco a poco la versificazione divenne un'arte.

Da quel che è detto apparisce, che le prime composizioni o trasmesse per tradizione, o ricordate poi in iscritto, dovetter essere composizioni poetiche. Non altre che queste poteano attrarre l'attenzione degli uomini nel loro stato rozzo ed incolto. I freddi ragionamenti, od i discorsi piani e tranquilli, non poteano far gagliarda impressione sopra a tribù selvagge addette soltanto alla caccia ed alla guerra. Null'altro potea destare il dicitore ad esprimersi con energìa, o trarre gli uditori ad ascoltarlo, fuorchè l'alto potere della passione, della musica, e del canto. Questo mezzo pertanto impiegar si dovette da' capi e legislatori, qualor voleano istruire o animare le lor tribù. Quest'era puranche il solo mezzo onde trasmettere le loro istruzioni alla posterità; conciossiachè innanzi all'invenzione della scrittura il solo canto potea alla memoria ritenersi e richiamarsi. L'orecchio ajutò la memoria col soccorso de' numeri; i padri ripeterono il canto a' loro figli; e per questa orale tradizione de' canti nazionali furono tramandate le notizie storiche, e tutte le istruzioni delle prime età.

Questi fatti sono attestati da' più antichi monumenti della storia di tutte le nazioni. Nelle prime età della Grecia i sacerdoti, i filosofi, e gli uomini di Stato esposero tutti le loro istruzioni in versi. Apollo, Orfeo, ed Anfione, loro primi poeti, vengono rappre-

sentati come i primi dirozzatori degli uomini, e i primi fondatori delle leggi, e delle civili società. Minosse e Talete cantarono sulla lira le leggi che composero (1); e fino all'età che precedette immediatamente quella d'Erodoto, la storia non apparve in altra forma, che in quella di poetici favolosi racconti.

Allo stesso modo presso le altre nazioni i poeti e i cantori sono i primi che veggonsi comparire. Fra gli Sciti o Goti molti de' loro re o condottieri furono *Scalders*, ossia poeti; e i più antichi scrittori della loro storia, come Saxo grammatico, dalle Runiche canzoni appunto confessano d'aver tratto le principali loro notizie. Fra le celtiche tribù nella Gallia, nella Brettagna, e nell'Irlanda sappiamo in quanta ammirazione fossero i Bardi, e qual influenza avessero sopra il popolo. Essi erano al tempo stesso poeti e musici, come furono tutt'i primi poeti d'ogni nazione. Stavano sempre vicino alla persona del capo o sovrano, cantavano tutte le grandi imprese di lui, erano impiegati come ambasciadori fra le tribù guerreggianti, e la loro persona era tenuta per sacra.

Da questa esposizione rilevasi, che siccome fra le antichità di tutt'i paesi abbiam ragione di ricercar de'poemi e de'canti, così dobbiamo aspettarci che ne' primi periodi di qualunque nazione il tenore di siffatti poemi e siffatti canti dee aver moltissima somiglianza. Le occasioni di comporli furono presso a poco le stesse. Le lodi degli Dei e degli Eroi, la celebrazione degl'illustri antenati, il racconto delle stragi guerriere, i canti di vittoria, i canti di lamentazione sopra le sciagure e la morte degli amici s'incontrano presso di tutt'i popoli, e lo stesso fuoco ed entusiasmo, la stessa rozza ed irregolare, ma animata maniera di comporre, uno stile conciso e fervido, ardite e strane figure, sono i generali caratteri di tutte le più antiche originali poesie. Quella forte maniera iperbolica, che noi siamo avvezzi da lungo tempo a chiamar maniera orientale, perchè alcune delle più

(1) Strabone lib X

antiche poetiche produzioni ci vennero dall'oriente in verità non è più orientale che occidentale. Essa è maniera caratteristica dell'età piuttosto che del paese, e appartiene in qualche modo a tutte le nazioni in quell'epoca che diede la prima origine alla musica ed al canto. Gli uomini non mai tanto si assomigliano, come ne' principj della società. Le susseguenti rivoluzioni sono poi quelle che producono le principali distinzioni di carattere fra le nazioni, e divertono in più canali affatto separati quella corrente di genio e di maniere, che originalmente discende da una sola sorgente.

La diversità del clima e del modo di vivere può certamente cagionare qualche diversità nell'indole della poesia delle prime nazioni; principalmente secondo che queste sono di spirito più feroce o più mansueto, e secondo che più presto o più tardi s'ingentiliscono. Perciò gli avanzi dell'antica gotica poesia si veggono notabilmente fieri, e non altro spiranti che battaglie e sangue; mentre i canti peruani e cinesi fino da' primi tempi aggiravansi sopra soggetti più placidi. La poesia celtica, all'età di Ossian, quantunque principalmente del genere marziale, pure avea acquistato un certo misto di tenerezza e leggiadria, in conseguenza della lunga cultura, che la poesia aveva già ricevuta fra i Celti, per una continua successione di Bardi, che da molte età vi si erano stabiliti. Così abbiam da Lucano:

Vos quoque qui fortes animos, belloque peremptos
Laudibus in longum, vates, diffunditis ævum,
Plurima securi fudisti carmina, Bardi (1).

Phars. Lib. I.

Fra le greche nazioni la prima poesia parve tosto aver ricevuta una tinta filosofica, per quanto ci vien

(1) „ Voi pur che l'alme de' guerrieri estinti
„ Fate con giuste lodi ir gloriose
„ Ai secoli remoti, illustri Bardi,
„ Or raddoppiaste più tranquilli i carmi.

riferito d'Orfeo, di Lino, e di Museo, i quali diconsi aver trattato ne' loro canti della creazione e del caos, della formazione del mondo e dell'origine delle cose: altronde sappiamo che i Greci più presto degli altri popoli si avanzarono nella filosofia, e con passo più celere procedettero in tutte le arti di raffinamento e di coltura.

Gli Arabi e i Persiani furono sempre i maggiori poeti dell'Oriente; e fra loro, come fra l'altre nazioni, la poesia fu il primo mezzo onde trasmettere le lor dottrine e istruzioni (1). Gli antichi Arabi molto si gloriavano delle loro metriche composizioni (2), le quali erano di due maniere, l'una paragonata alle perle sciolte, e l'altra alle perle legate. Nella prima le sentenze ed i versi erano tutti staccati: e la loro bellezza nasceva dall'eleganza dell'espressione e dall'acutezza de' sentimenti. Le morali dottrine de' Persiani erano generalmente comprese in siffatte massime proverbiali poste in altrettanti versi separati. Per questo riguardo molto rassomigliavano a' Proverbj di Salomone, gran parte de' quali consiste in sentenze staccate, simili alle perle slegate degli Arabi. La stessa forma di componimento appare eziandio nel libro di Giobbe. I Greci sembrano essere stati i primi ad introdurre ne' loro scritti una forma più regolare, e una più esatta connessione di parti.

Durante l'infanzia della poesia tutt' i diversi generi erano misti e confusi in un medesimo componimento, secondo che l'inclinazione, l'entusiasmo, o gl'incidenti fortuiti dirigevano l'estro del poeta. Nel progresso della società e dell'arti incominciarono poi ad assumere quelle diverse regolari forme, e ad esser distinti con que' differenti nomi, sotto de' quali ora son conosciuti. Possiam però anche nel primo e rozzo stato delle poetiche effusioni facilmente discernere i semi ed i principj di tutti i generi della poesia regolare.

(1) V. Voyages de Chardin, chap. de la Poesie des Persans.
(2) V. il discorso preliminare di Sale alla sua traduzione dell'Alcorano.

Le odi e gl'inni di ogni specie esser dovettero naturalmente le prime composizioni, secondo che i cantori veniano mossi da sentimenti religiosi, o da gioja, da sdegno, da amore, e da altri affetti. La poesia dolente od elegiaca dovette pur nascere naturalmente dal compianto sui loro amici defunti. Il racconto delle imprese de' loro eroi diede origine a quella che or chiamiamo poesia epica. E siccome non contenti di riferirle soltanto, saranno pure stati condotti in qualche lor pubblica adunanza a rappresentarle, introducendo diversi cantori a parlare ed a rispondersi giusta il carattere de' loro eroi, abbiamo in ciò eziandio i primi lineamenti della tragedia, o dello scriver drammatico.

Non solamente i diversi generi di poesia, ma anche tutto quello che or chiamasi letteratura, a principio era misto e confuso in una sola massa. La storia, l'eloquenza e la poesia erano allora una cosa sola. Chiunque avea bisogno di movere, o persuadere, o informare, o intertenere i suoi compatriotti e vicini, qualunque ne fosse il soggetto, accompagnava i suoi sentimenti colla melodia del canto. Tale era il costume in quel periodo della società, in cui l'agricoltore, il fabbro, il guerriero, e l'uom di stato erano uniti in una sola persona. A mano a mano che i progressi della società portarono la separazione delle diverse arti e professioni della vita civile, condussero eziandio per gradi alla separazione delle diverse provincie letterarie.

Ciò avvenne principalmente allorchè fu inventata l'arte di scrivere. Cominciarono allora a conservarsi le memorie delle cose passate; gli uomini bramarono d'esser istrutti egualmente che mossi; rifletterono e ragionarono su gli affari della vita, e s'interessarono a ciò che era reale, non favoloso. Lo storico adunque lasciò allora da banda i vezzi della poesia, si pose a scrivere in prosa, e tentò di dare una fedele e sensata relazione de' passati avvenimenti. Il filosofo si rivolse principalmente a illuminar l'intelletto. L'oratore studiò di persuadere colle ragioni, e ritenne più o meno dell'antico stile passionato, secondo che più

giovava al suo intento. La poesia divenne un'arte separata, destinata precipuamente a dilettare, generalmente ristretta a que' soggetti che riferivansi all'immaginazione e alle passioni. Anche la musica sua prima compagna fu in gran parte da lei divisa.

Questa separazione ridusse tutte le arti letterarie a forma più regolare, e contribuì all'esatta ed accurata coltura di ciascheduna. La poesia però nella sua antica originale condizione era forse più vigorosa che non è nello stato moderno. Inchiudeva allora tutto lo sfogo dell'animo umano, tutta l'attività delle sue facoltà immaginative: parlava il linguaggio della passione e non altro, perchè alla passione dovea il suo nascimento. Ispirato da oggetti che gli pareano grandi, o da avvenimenti che interessavano la sua patria od i suoi amici, il primo poeta destossi al canto. Fu questo bensì inordinato ed incolto, ma le native effusioni del suo cuore, gli ardenti e vivi concetti della maraviglia, e dello sdegno, o del dolore, o dell'amicizia eran quelli ch'egli esprimeva. Non è da stupire pertanto, se nei rozzi ed inartificiosi tratti della prima poesia di tutte le nazioni troviamo più cose, che cattivano l'anima e la trasportano. Nelle età susseguenti, quando la poesia divenne un'arte regolare, studiata per la gloria e pel guadagno, gli autori incominciarono ad affettare quello che non sentivano. Componendo freddamente nel loro ritiro, si sforzarono d'imitare la passione piuttosto ch'esprimerla, cercarono di costringere l'immaginazione agli estri, ed a' rapimenti, e di supplire al difetto del nativo calore con quegli artificiali ornamenti, che dar potessero alle composizioni una splendida apparenza.

La separazione particolarmente della musica dalla poesia produsse delle conseguenze per molti riguardi poco favorevoli alla poesia, e per molti altri perniciosissime alla musica (1). Finchè rimasero unite, la musica avvivava ed animava la poesia; e la poesia da-

(1) V. la dissertazione del dr. Brovvn sull'origine, l'unione, e la separazione della poesia dalla musica.

va forza ed espressione a'suoni musicali. La musica delle prime età era senza dubbio semplicissima, e doveva consistere principalmente in quelle note poetiche, che la voce potea adattare alle parole del canto. I musicali stromenti; come il flauto, la zampogna, e la lira con poche corde, sembrano essere stati per tempo inventati presso alcune nazioni; ma altro non cercavasi con tali istromenti, che di accompagnare semplicemente la voce, ed accrescere la melodia del canto. La voce del poeta sempre sentivasi, e da varie circostanze apparisce, che presso gli antichi Greci, come presso le altre nazioni, il poeta cantava i suoi versi, e si accompagnava egli stesso coll'arpa o colla lira. In tale stato era l'arte della musica, quando produsse que' grandi effetti che leggiamo nelle antiche storie. E certamente sol dalla musica accompagnata col canto noi possiamo aspettarci una forte espressione, ed una possente influenza sopra l'animo umano. Dacchè la musica istromentale cominciò a studiarsi come arte separata, spogliata dal canto del poeta e formata di artificiali intralciate combinazioni di armonia, perdette tutto l'antico potere di destare negli uditori delle forti e vive commozioni, e degenerò in un'arte di mero piacere e di lusso.

La poesia però conserva ancora in tutt' i paesi qualche avanzo della sua prima e originale connessione colla musica. Perchè fosse adattata al canto, venne formata in numeri, ossia in un'artificiale disposizione di parole e di sillabe, assai diversa in diversi paesi: ma tale però, quale è sembrata agli abitanti di ciascheduno di essi più melodiosa e più aggradevole a cantarsi. Indi nacque il gran caratteristico della poesia, che ora chiamiamo verso: soggetto, di cui mi resta a trattare. Questo soggetto è per sua natura assai curioso; ma siccome io m'avveggo, che se volessi tenergli dietro, quanto porterebbe la mia inclinazione, darebbe origine a discussioni, che alla più parte de' leggitori parrebbono troppo minute; così mi ristringerò a poche considerazioni sopra la versificazione.

Le nazioni che aveano un linguaggio ed una pronunzia più tendente alla musica, fissarono la loro versi-

ficazione principalmente sopra le quantità; vale a dire sulla lunghezza e brevità delle sillabe. Altre che nella pronunzia non facèan sentire la quantità delle sillabe così distintamente, stabilirono la melodia del loro verso nel numero delle sillabe, nell'acconcia distribuzione degli accenti o delle pose sopra di esse; e nel ritorno de' suoni corrispondenti che chiamiam rima. La prima maniera fu quella de' Greci e de' Latini, la seconda è quella della più parte delle nazioni moderne. Fra i Greci ed i Latini ogni sillaba; o almeno il maggior numero di esse avea una quantità fissa e determinata; e la lor maniera di pronunziarle rendèa così sensibile all'orecchio una tal quantità, che ogni sillaba lunga contavasi precisamente come eguale di tempo a due brevi. Su questo principio, nel verso esametro, per esempio, il numero delle sillabe poteva estendersi fino a 17, o ristringersi fino a 13; ma il tempo musicale ciò non ostante in ogni esametro era precisamente lo stesso, e sempre eguale a quello di 12 sillabe lunghe. Per accertare il tempo regolare di ogni verso, e la convenevole mescolanza e successione delle sillabe lunghe e brevi che dovean comporlo, fu inventato quello che i Gramatici chiamano piede metrico, lo spondeo, il dattilo, il giambo ec. Con queste misure sperimentavasi in ogni verso l'esattezza della composizione, cioè s'era costrutto in modo da corrispondere alla propria melodia. Richiedeasi per esempio nell'esametro, che si potesse scandere o misurare con sei piedi metrici, i quali potean essere dattili o spondei, perchè il tempo musicale di amendue è lo stesso, colla sola restrizione, che il quinto piede fosse regolarmente un dattilo, e l'ultimo uno spondeo, o trocheo (1).

(1) Immaginano alcuni scrittori, che il piede nel verso latino corrispondesse alla battuta nella musica, e formasse degl'intervalli sensibili all'orecchio nella pronunzia del verso medesimo. Se ciò fosse, ogni specie di verso dovrebbe avere un particolar ordine di piedi ad esso appropriati. Ma le comuni prosodie dimostrano, che v'ha ne' versi latini parecchie

L' introduzione di questi piedi ne' nostri versi sarebbe fuori di luogo, perchè il genio delle lingue moderne non corrisponde in questa parte nè al greco, nè al latino. Non nego che nella pronunzia delle parole abbiasi da noi pure qualche riguardo alla quantità delle sillabe. Nelle parole polisillabe specialmente le lunghe e le brevi in alcuni luoghi sono determinate (1); ma nelle bisillabe e monosillabe la loro quantità è affatto incerta. Generalmente poi la differenza delle lunghe e delle brevi nella nostra pronunzia è sì poco con-

forme; le quali misurar si possono indifferentemente con serie di piedi assai differenti. Il verso asclepiadeo, per esempio, con cui è scritta la prima ode d' Orazio, si può scandere o per mezzo di uno spondeo, due coriambi, ed un pirricchio:

Mecæ-nas atavis-edite-re-gibus,

o per mezzo di uno spondeo, un dattilo seguito da una cesura, e due datttili.

Mæce-nàs atà-vis-edite- regibus.

Il comune pentametro, ed alcuni altri versi ammettono simili varietà; e contuttociò la melodia del verso rimane sempre la stessa, quantunque scandasi con diversi piedi. Ciò prova che il piede metrico non era sensibile nella pronunzia del verso, ma serviva solamente a regolare la sua costruzione, o applicato come misura, serviva a conoscere, se la successione delle sillabe lunghe e brevi corrispondeva alla misura del verso. E siccome per questo fine alcuna volta applicar si potevano piedi di diverso genere; così n'è avvenuto, che alcuni versi potessero scandersi in diversi modi. Per misurare l' esametro altri piedi non si trovarono opportuni, che i dattili e gli spondei; e perciò con questi uniformemente si scande. Ma nel leggere un verso esametro niun orecchio è sensibile alla terminazione di ciascun piede. *L' Autore.*

Merita però d' esser letta a questo riguardo la bella dissertazione dell' abate Venini sui principj dell' armonia musicale e poetica, dov' ei dimostra assai chiaramente, che i piedi nei versi greci e latini realmente corrispondevano alle battute nella musica. *Il Traduttore.*

(1) Nella lingua italiana le parole piane han tutte la penultima lunga, come „ ferita "; le sdrucciole han breve la penultima, come „ lacera "; le bisdrucciole han breve tanto la penultima, quando la terzultima, come „ lacerano ". *Il Traduttore.*

siderevole, e tanta licenza pur usiamo nel renderle o brevi o lunghe, che la lor quantità nella nostra versificazione ha pochissimo effetto. La sola differenza percettibile nelle nostre sillabe nasce dall'essere alcune pronunziate con una più forte percossa di voce, che chiamasi accento. Quest'accento non sempre rende più lunga la sillaba, ma solamente dà maggior forza al suono (1); e la melodia del nostro verso dipende assai più da un certo ordine di sillabe accentate o non accentate, che dalla loro brevità o lunghezza. Se prendiamo qualunque verso di alcuno de' nostri poeti, e senza alterare gli accenti, cangiamo nel recitarli la quantità delle sillabe, la musica del verso non sarà punto danneggiata; laddove se non mettiamo gli accenti a' lor proprj luoghi, la sua melodia è totalmente distrutta (2).

Nel-

(1) In italiano però l'accento produce sempre e l'uno e l'altro effetto, poichè la sillaba accentata si pronunzia e più lunga, e con maggior forza. *Il Traduttore.*

(1) Lord Monboddo nel suo trattato sull'origine e i progressi del linguaggio Vol. II. Cap. della prosodia delle lingue, dimostra, che non solamente tale è la costituzione del verso nelle lingue moderne, ma anche nel leggere i versi latini noi rendiamo la loro musica prossimamente la stessa. Imperocchè non li pronunziamo già secondo le antiche quantità, facendo che una sillaba lunga equivalga nel tempo a due brevi, ma secondo una successione di sillabe accentate e non accentate, mescolate fra loro in maniera differente dal nostro verso. Niun Latino, se risorgesse, potrebbe intendere la nostra pronunzia. *L'Autore.*

Nel testo l'Autore continua qui accennando la misura e la collocazione degli accenti nel verso eroico inglese, che di molto somiglia al nostro endecasillabo. In questo egli è noto che gli accenti cadono per lo più sulla sesta, o sulla quarta e l'ottava, e qualche volta sulla quarta e la settima. La prima maniera di verso è più vivace, la seconda più posata e più grave, la terza più cascante, e ne' componimenti eroici è meno adoperata. Della prima e seconda maniera sono i primi due versi della Gerusalemme liberata:

„ Canto l'armi pietose e il Capitano,
„ Che 'l gran sepolcro liberò di Cristo;

Nella versificazione delle lingue moderne oltre agli accenti si è pur introdotta la rima; e varie quistioni si sono agitate intorno alla preferenza della rima o del verso sciolto, cioè del verso rimato o non rimato. Il difetto principal della rima, spezialmente delle rime accoppiate, quali si usano ne'versi eroici inglesi e francesi, si è la chiusa monotona, a cui forzato è l'orecchio alla fine di ogni distico. Il verso sciolto è libero da questa noja, e permette che un verso si leghi all'altro con egual libertà e forse maggiore che l'esametro de' Latini. Quindi esso è particolarmente adattato a'soggetti dignitosi e sublimi, i quali richieggono più franchi e più maschi numeri che la rima. La forzata regolarità di questa troppo poco è favorevole al sublime ed al patetico; nè al poema epico e alla tragedia troppo ben si conviene. Meglio adattata è ai componimenti di genere più temperato, dove non richiedesi particolar energia di sentimenti, nè gran sublimità nello stile, come sono le egloghe, le elegie, l'epistole, le satire, e simili.

Ma benchè io m'unisca di sentimento a coloro, i quali credono che la rima trovi opportun luogo nelle mezzane, ma non nelle alte regioni della poesia; non so però accoppiarmi a que'che la carican d'invettive, trattandola di barbaro tintinnio, adattato solo a'fanciulli, e nato dalla corruzione del gusto ne'bassi tempi. La prima certamente poteva essere barbara ne'versi greci o latini, perchè queste lingue poteano senza di quella sostenere l'armonia del verso per la sonori-

della terza è il verso del Dante:

„ Che morte tanta n'avesse disfatta.

Ma intorno alla struttura così dell'endecasillabo, come degli altri versi italiani, veder si possono i varj trattati dell'italiana poesia, che diffusamente ne parlano; e basterà fors'anche il dare un'occhiata al breve trattato della versificazione ch'io ho aggiunto alla Gramatica delle due lingue italiana e latina. Chi poi amasse di vedere pienamente discusso onde nasca l'armonia del verso così latino come italiano, legga la succitata dissertazione dell'ab. Venini sui principj dell'armonia musica e poetica. *Il Traduttore.*

tà delle loro parole, per la fissa quantità delle sillabe, e per la musicale loro pronunzia. Ma non ne segue che abbiasi a riputar barbara nelle lingue moderne destituite di que'vantaggi. Ogni lingua ha una forza, una grazia, una musica sua particolare; e quel che ad una conviene, in un'altra sarebbe ridicolo. Come la rima era barbara in latino, così il cercare di costruir nelle lingue moderne de' versi a maniera d'esametri e pentametri, sarebbe forse egualmente barbaro (1). Nè già è vero che la rima sia stata, come taluno ha preteso, un'invenzione de' monaci de' bassi tempi. Al contrario essa ha dominato sotto diverse forme nella versificazione delle nazioni più conosciute. Essa trovasi nelle antiche poesie de' popoli settentrionali dell'Europa, e dicesi che sia stata pure trovata fra gli Arabi, i Persiani, gl'Indiani, e gli Americani: il che mostra che nel ritorno de' suoni tra lor somiglianti v'ha qualche cosa, che è grata all'orecchio della più parte degli uomini.

(1) Claudio Tolomei in Italia ha voluto introdurre gli esametri e pentametri; ma da pochi è stato seguito. Uno de' versi italiani, che al metro latino più si assomiglia, è l'endecasillabo detto alla latina, come

„ Piangete, o Veneri, piangete, o Amori;

un altro è l'endecasillabo coll'accento sopra la quarta e la sesta, che nel suono somiglia al saffico, come

„ E la corrente rapida seguendo;

un terzo può dirsi il settenario sdrucciolo, che somiglia al giambico quaternario, come

„ Giù ne' beati elisii
„ Posa sereno e placido.

Il Chiabrera usò puranche gli asclepiadei.

Intorno alla musica de' versi così latini come italiani veggasi l'anzidetta dissertazione dell'ab. Venini sui principj dell'armonia musicale e poetica. *Il Traduttore.*

LEZIONE II.

Poesia pastorale = Poesia lirica.

Ho reso conto nella precedente lezione dell'origine e de' progressi della poesia; or vengo a trattare de' principali suoi generi, e delle regole critiche che li riguardano. Seguirò in ciò quell'ordine, che mi sembra più semplice e naturale, cominciando dalle minori forme, e salendo poscia all'epica e alla drammatica, che sono le più dignitose. La presente lezione si aggirerà sopra la poesia pastorale, e la lirica.

Benchè io cominci dalla pastorale, non è tuttavia ch'io la consideri come la più antica forma di poetico componimento. Anzi io sono d'avviso, che questa non siasi coltivata espressamente e distintamente, se non dopo che la società si fu assai raffinata. Ben molti autori, perchè la prima vita degli uomini fu campestre, hanno immaginato, che la prima lor poesia sia stata la pastorale, impiegata da essi a cantar le scene e gli oggetti campestri. Nè già io dubito, che molte immagini e allusioni abbianò eglino ricavato da que' naturali oggetti che più conoscevano; ma ben dubito fortemente, che le pacate e tranquille scene delle rurali felicità sieno state i primi oggetti, che abbiano ispirato quel genere di comporre che noi chiamiamo poesia. Fu esso nelle prime epoche d'ogni nazione ispirato da avvenimenti ed oggetti, che risvegliavano le passioni degli uomini, o almeno la loro ammirazione. Le grandi gesta de' loro Dei ed Eroi, le loro proprie guerriere imprese, le prosperità o sciagure de' loro compatriotti ed amici fornirono i primi temi ai poeti d'ogni paese. Tutto ciò che v'avea di pastorale ne' loro componimenti era solo per incidenza. Non potean essi pensare a scegliere per loro temi la tranquillità e i piaceri della campagna, finchè questi erano lor familiari e giornalieri. Sol quando gli uomini incominciarono ad esser adunati nelle gran-

di città, quando fu stabilita la distinzione de' gradi e delle fortune, quando si conobbe lo strepito delle corti e delle grandi società, la poesia pastorale assunse la forma che ha al presente. Allora gli uomini incominciarono a volgersi addietro, e riguardare la vita più semplice e più innocente, che menata aveano, o almen supponeansi aver menata i primi lor padri; e in quelle scene rurali, in quelle pastorali occupazioni immaginando un grado di felicità superiore a quella ch'essi attualmente godevano, concepiron l'idea di celebrarla poeticamente. Alla corte del Re Tolomeo, Teocrito scrisse i primi idillj, che si conoscano; e nella corte d'Augusto fu da Virgilio imitato.

Ma qualunque sia stata la prima origine della pastoral poesia, essa è certamente un'assai naturale e piacevol forma di poetico componimento. Essa ci richiama alla immaginazione quelle scene gioconde, e quelle amene vedute della natura, che comunemente sono il diletto della nostra infanzia e adolescenza; e a cui nell'età più avanzata la più parte degli uomini ricorrono con piacere. Essa ci dipinge un tenor di vita, col quale noi siamo soliti d'associare l'idee di tranquillità, di ozio, e d'innocenza; sicchè volentieri apriamo il cuore a quelle rappresentazioni, che ci promettono di sbandire da'nostri pensieri le cure di questo mondo, e trasportarci nella dolce calma e soavità degli Elisj. Al campo stesso non v'ha argomento più favorevol di questo alla poesia. Fra gli oggetti campestri la natura presenta da tutte le parti soggetti di bellissime descrizioni; e nulla sembra offerirsi più di buon grado ai poetici numeri, che il mormorar de' ruscelli, e il biondeggiare de' campi, e l'aspetto de' monti e delle colline, e i prati, e le selve, e gli armenti, e i pastori liberi da ogni cura. Perciò in ogni tempo questa specie di poesia fu molto cara a' leggitori, e invitò molti scrittori ad esercitarvisi. Ma non ostante i mentovati vantaggi apparirà da quello che son per dire, non esservi poesia più difficile a ben condursi, e in cui più pochi scrittori sien riusciti eccellenti.

La vita pastorale può essere considerata sotto tre aspetti diversi: o qual è attualmente, ridotta ad uno

stato abbietto, servile, laborioso, e in cui le occupazioni son divenute disaggradevoli, e l'idee basse e grossolane; o qual possiamo supporre che fosse nelle età più antiche e più semplici, quando era una vita di agio e d'abbondanza, quando la ricchezza degli uomini consisteva principalmente in greggie ed armenti, e il pastore quantunque non raffinato nelle sue maniere, nondimeno rispettabile era nel suo stato; o finalmente qual non fu mai nè può essere, ove all'ingenuità, all'innocenza, alla semplicità de' primi tempi si cerchi d'aggiugnere il fino gusto e le pulite maniere de' tempi moderni. Di questi tre il primo è troppo ruvido ed abbietto, il terzo troppo colto e raffazzonato fuor di natura per essere fondamento della pastorale poesia. Ognuno di questi estremi sarà uno scoglio, ove il poeta romperà, se di troppo vorrà accostarvisi. Noi sentiremo noja e disgusto, se troppo vorrà presentarci delle servili occupazioni e delle basse idee de'contadini attuali, come Teocrito è tacciato di aver fatto alcuna volta; e se ad esempio d'alcuni Francesi farà parlare i suoi pastori come i cortigiani o gli uomini studiosi, riterrà allora il nome, ma non lo spirito della pastoral poesia.

Deve egli adunque tenersi nello stato di mezzo fra questi due. Dee formarsi l'idea di uno stato campestre, quale può aver esistito in certi periodi della società, quando i pastori erano ameni e piacevoli senza esser colti e raffinati, erano piani e semplici senza esser rozzi e grossolani. Il gran diletto della pastoral poesia nasce dal prospetto che offre della tranquillità e felicità della vita campestre. Questa gioconda illusione pertanto dee il poeta serbare accuratamente. Dee metterci innanzi tutto quello che è aggradevole in tale stato, e dee nascondere tuttociò che è spiacevole. (1) Nè dipinga egli pienamente la semplicità e

(1) Virgilio ne' seguenti bei versi della prima egloga secondo il vero spirito di un poeta bucolico, ha insieme unito il più bel complesso d'immagini della campestre giocondità, che mai possa trovarsi.

l'innocenza, ma ne copra la rozzezza e la miseria. Ben vi si possono attribuire delle calamità e dell'angustie, poichè sarebbe fuori del naturale il supporre alcuna condizione dell'umana vita, che ne sia esente: ma debbon essere di tal natura, che non urtino la fantasia con alcuna cosa, la qual renda la vita pastorale particolarmente disgustosa. Il pastore può benissimo essere afflitto per lo sdegno o la durezza dell'amata pastorella, o per la perdita di qualche cosa a lui cara; ma non piccola lode di qualunque stato è certamente il non aver a deplorare che questi mali. Insomma dee il poeta presentarsi la vita campestre veduta nell'aspetto migliore, ed anche avvivata e abbellita; ma dee por mente, che nell'abbellirla non s'alteri, nè la sfiguri, aggiugnendo alla rurale semplicità e felicità ornamenti non naturali e stranieri. Se non è esattamente una vita reale quella che ci dipinge, dev'essere qualche cosa che la somigli. Tale a parer mio è la generale idea della pastorale poesia. Ma per divisarla più particolarmente consideriamo prima le scene, poscia i caratteri, e per ultimo i soggetti e

Fortunate senex! hic inter flumina nota
Et fontes sacros frigus captabis opacum.
Hinc tibi quæ semper vicino ab limite sepes
Hyblæis apibus florem depasta salicti
Sæpe levi somnum suadebit inire susurro.
Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;
Nec tamen interea raucæ, tua cura, palumbes,
Nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.

„ Vecchio felice! qui dei noti fiumi
„ Su l'alte rive, o de'sacrati fonti
„ La fresc'aura godrai sul margo erboso.
„ Qui il dolce susurrar dell'api iblee,
„ Che van pascendo il fior de'verdi salci
„ Sulla vicina siepe, al molle sonno
„ T'inviterà, qui sotto l'ardua rupe
„ Lo sfondator farà de'suoi concenti
„ Risonar l'aure, nè già i rochi intanto
„ Palombi, tuo diletto, nè di gemere
„ Le tortorelle cesseran dagli olmi.

le azioni, che questa specie di componimento dee rappresentarci.

Quanto alle scene egli è chiaro che debbono sempre esser campestri, e molta parte del merito del poeta dipende dal saperle descrivere leggiadramente. Virgilio a questo riguardo è inferiore a Teocrito, le cui descrizioni delle naturali bellezze sono più ricche e più pittoresche (1). In ogni pastorale componimento

(1) Quale scena boschereccia, per esempio, può dipingersi con più vivi colori che la seguente?

. . . . . . Ἔν τε βαθείαις
Ἁδείας χίνοιο χαμευνίσιν ἐκλιύθημες
Ἔν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἰναρέοισι.
Πολλαὶ δ' ἄμμιν ὕπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο
Αἴγειροι πτελέαι τε τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ
Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελαρύζε.
Τοὶ δὲ παρ' σκιεραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες
Τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον ἁ δ' ὀλολυγὼν
Τηλόθεν ἐν πυκιναῖσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις.
Ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγών.
Πωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.
Πάντ' ὦσδεν θέρεος κάλα πίονος, ὦσδε δὲ ὀπώρης.
Ὄχναι μὲν παρ' ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μᾶλα
Δαψιλέως ἄμμιν ἐκυλίνδετο τοὶ δ' ἐκέχυντο
Ὄρπακες βραβίλοισι καταβρίθοντες ἔραζε.
Teocr. Idill. VII. 132.

„ Ivi sui letti ben cedenti al basso
„ Di molle giunco e pampani ben freschi
„ Festosi ci adagiammo; a noi sul capo
„ Scotean lor rami i folti pioppi e gli olmi.
„ E colà presso fuor d'un antro uscia
„ Mormorando un ruscel sacro alle Ninfe.
„ Su i frondosi arbuscelli le cicale
„ Innamorate del calore estivo
„ Faticavan nel canto, e la calandra
„ Stridea da lunge fra spinose macchie,
„ Cantavan lodolette e cardellini,
„ La tortora gemea, scorreano a volo
„ L'api dorate intorno alle fontane.
„ Tutto spirava un'ubertosa estate,
„ Spirava autunno. Largamente ai lati

ci si dee porre innanzi distintamente qualche rural prospettiva. Non basta nominar le rose, e le viole, e gli augelli, e l'aurette, e i ruscelletti, che i comuni facitori di egloghe han sempre in bocca. Un buon poeta dee presentarci un paesetto, che il pittore possa indi copiare. I suoi oggetti debbon essere particolarizzati; il rivo, il monte, il bosco debbono offrirsi in maniera, che colpiscano l'immaginazione, e ci faccian distinguere piacevolmente il luogo, in cui sono. Un oggetto solo, felicemente introdotto, basterà qualche volta a caratterizzare tutta una scena, com'è l'antico sepolcro di Bianore, che Virgilio ci mette innanzi, e ch'egli avea preso da Teocrito:

Hinc adeo media est nobis via, jamque sepulchrum
Incipit apparere Bianoris; hic ubi densas
Agricolæ stringunt frondes &c.

Egl. IX. (1).

Dee poi il poeta studiar la varietà non solamente nelle descrizioni, ma anche nelle allusioni a' naturali oggetti, che nelle cose pastorali occorrono di frequente. Dee diversificare la faccia della natura col presentar nuove immagini; altrimenti diverrà insipido, ove attenere si voglia a quelle comuni descrizioni, che furon bensì originali ne' primi poeti, che le copiarono dalla natura, ma che or son divenute triviali per le continue imitazioni. E' pur suo dovere l'adattare la scena al soggetto della pastorale, e secondo che è lieto o melanconico, esibir la natura sotto a quella for-

„ Ruzzolavan le mele, ai piè le pere;
„ E curvi i rami di susine carchi
„ Scendeano a terra.

Trad. del P. Pagnini.

(1) „ . . . . E mezza strada
„ Alla città ancor resta: ecco il sepolcro
„ Di Bianore ad apparire appena
„ Pur or comincia. Or qui dove il soverchio
„ Lussureggiar correggono de' rami
„ Gli agricoltori ec.

ma che corrisponda alle commozioni od a' sentimenti ch' egli descrive. Così Virgilio nella II Egloga, che contiene le lamentanze di un amante disperato, con proprietà dà alla scena una fosca e tetra sembianza:

Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
Assidue veniebat; ibi hæc incondita solus
Montibus & sylvis studio jactabat inani (1).

Rispetto ai caratteri o alle persone che introdurre si debbono nelle pastorali, non basta che riseggano alla campagna. Le avventure e i discorsi de' cortigiani e de' cittadini in villa non son quelli che aspettiamo in questi componimenti. Aspettiamo d'essere intertenuti da pastori o da persone interamente occupate nelle opere campestri, la cui innocenza e il cui allontanamento dalle brighe del mondo far possano nella nostra immaginazione un piacevol contrasto colle maniere e i caratteri di que' che sono avvolti fra gli strepiti della vita cittadinesca.

Una delle principali difficoltà che qui occorrono è già stata accennata, vale a dir quella di tenere un giusto mezzo fra la troppa rusticità da una parte, e il troppo raffinamento dall'altra. Il pastor dee certamente esser piano e senza affettazione nella sua maniera di pensare sopra qualunque cosa: un' amabile semplicità dev' esser la base del suo carattere: non è però necessario, che sia grossolano e scipito. Ei può aver del buon senso e della riflessione, può aver del brio e della vivacità, può aver de' teneri e delicati sentimenti, poichè questi più o meno son attributi degli uomini in tutte le condizioni di vita. Ma ei non deve sottilizzare, non deve perdersi in riflessioni generali e in astratti ragionamenti; e molto meno nelle acutezze e ne' concetti di un' affettata galanteria, che non convengono

(1) „ . . . . . . Sol venìa sovente
„ Tra i densi faggi dall' ombrose cime,
„ E in rozze note ai boschi intorno e ai monti
„ Così indarno sfogava il suo dolore.

certamente al suo carattere ed al suo stato. Alcune pastorali italiane, altronde leggiadre, per questi concetti assai perdono della loro bellezza. Quando Aminta nel Tasso scioglie i capelli della sua amata da un tronco, a cui altri gli aveva legati, così viene introdotto a parlare:

„ Già di nodi sì bei non era degno
„ Così ruvido tronco. Or che vantaggio
„ Hanno i servi d' Amor, se lor comune
„ E' colle piante il prezioso laccio?
„ Pianta crudel! potesti quel bel crine
„ Offender tu, che a te feo tanto onore?

Atto III. Sc. I.

Così strani sentimenti mal si convengono a personaggi campestri. Questi parlar non sogliono che un linguaggio dettato da' sentimenti comuni e dalle naturali affezioni; e quando descrivono o riferiscono, il fanno con semplicità, e con allusioni alle consuete lor circostanze, come in que' bei versi dell'Egloga VIII di Virgilio:

Sepibus in nostris parvam te roscida mala
(Dux ego vester eram) vidi cum matre legentem.
Alter ab undecimo tum me jam cœperat annus,
Jam fragiles poteram a terra contingere ramos.
Ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error! (1)

In un altro luogo (Egl. III.) ei dice che una pastorella colpisce con una mela il suo amante:

(1) „ Te ancor fanciulla alle mie siepi intorno
„ Pur colla madre tua mirai leggiadre
„ Andar cogliendo rugiadose mele,
„ E scorta io vi facea. Già cominciato
„ l' aveva allora il tredicesim' anno,
„ E già dal suol toccava i fragil rami.
„ Ah come pria ti vidi, ahi come morto
„ M' hanno i tuoi sguardi! ahi qual insano ardore
„ Fuor di me stesso allor mi trasse!

Tum fugit ad salices, & se cupit ante videri (1).

Questo è detto con ingenua semplicità e naturalezza convenientissima alle pastorali maniere. Pope ha voluto imitar questo passo, e ha creduto di migliorarlo con dire:

„ Corre sull' erba la vivace Silvia,
„ Corre, ma spera pur ch' altri la segua,
„ E mentre ad esso volge un dolce sguardo,
„ Qual diverso cammin fa l' occhio e il piede!

Ciò di molto allontanasi dall' esemplare virgiliano: la naturale e piacevole semplicità della descrizione è distrutta dall' affettato concetto dell' ultimo verso:

„ Qual diverso cammin fa l' occhio e il piede!

Supponendo che il poeta si sia formata una giusta idea de' suoi personaggi, e de' caratteri che lor convengono, resta a vedere in che abbia ad impiegarli, e quali esser debbano i soggetti delle sue egloghe. Imperocchè non basta il proporci de' pastori, che stian fra lor discorrendo: ogni buon poema in qualunque genere dee avere un soggetto che c' interessi. Or qui sta la massima difficoltà dello scrivere pastorale. Le scene attive della vita campestre sono o sembrano alla maggior parte esser troppo povere d' accidenti. Lo stato di un pastore, o più generalmente di una persona occupata nelle opere villerecce, è esposto a troppo poche vicende, che rendano interessante la sua situazione, e producano curiosità o maraviglia. Il tenore della sua vita è uniforme, la sua ambizione è senza broglio, il suo amor senza intrigo. Quindi è che di tutt' i poemi il più magro comunemente riguardo al soggetto, e il men variato nella condotta, è il pastorale. Da' primi versi generalmente possiamo indovinare tutto quello che segue. O egli è un pastore, che solitario, assiso sul margine d' un ruscello, si sta la-

(1) „ Poi fugge ai salci, e vuol ch' i' pria la vegga.

gnando dell' assenza o della crudeltà della sua amata, e ci vien narrando, che per la lontananza di quella inaridiscon le piante, e languiscono i fiori: o son due pastori, che si sfidano al canto recitando alterni versi, i quali poco han di sostanza e di senso, finchè il giudice compensa l'uno con un vincastro guernito di borchie, e l'altro con una tazza di faggio intagliata. La frequente ripetizione de' luoghi comuni di questa foggia, replicati da tutt' i cantori di egloghe dopo Teocrito e Virgilio, è la principale cagione dell' insipidezza che domina ne' componimenti pastorali.

Io vorrei domandare però, se questa insipidezza non si debba al difetto de' poeti, e alla loro meschina e servile imitazione degli antichi, piuttosto che alla limitata natura del soggetto. Imperocchè qual cagione impedisce, che la pastoral poesia non prenda a correre un più largo campo? L'umana natura, e l'umane passioni son presso a poco le stesse in tutte le condizioni della vita; e ogni volta che queste passioni operino sopra soggetti che non escano della sfera campestre, può esservi acconcio argomento per una pastorale. Dee bensì procurarsi d' allontanare da questa sorta di componimenti gli effetti delle passioni violente e crudeli, e presentare quelle soltanto che si compongono coll' innocenza, colla semplicità, e colla virtù. Ma dentro a questi limiti vi sarà sempre per un attento osservatore della natura abbondevol campo di esercitare il suo ingegno. Le varie avventure che danno occasione agli abitatori delle campagne di spiegare il loro carattere e il loro temperamento; le scene della domestica felicità o inquietudine; la tenerezza degli amici e de' fratelli; le rivalità e le competenze in amore, l' inaspettate prosperità o sciagure delle famiglie possono dar luogo a molti ora lieti e piacevoli, ora teneri e patetici accidenti; e quando in questo genere di poesia alla parte descrittiva si mescolasse un po' più d' azione e di affetto, diverrebbe ella più interessante, che non è stata generalmente finora (1).

(1) Queste osservazioni sopra la povertà delle comuni eglo-

I due gran padri della poesia pastorale furon Teocrito e Virgilio. Teocrito era Siciliano, e siccome egli ha posto le scene de' suoi idillj nel suo proprio paese, così la Sicilia divenne in appresso una specie di terra consecrata per questo genere di poesia. I suoi idillj però non son tutti di egual merito, nè tutti pure son pastorali. Ad ogni modo in que' che veramente son pastorali, si scopron di molte e singolari bellezze. Ei distinguesi per la semplicità de' suoi sentimenti, per la dolcezza e armonia de' suoi numeri, per la ricchezza e varietà delle sue descrizioni. Egli è pure l'originale, di cui Virgilio si è fatto in appresso l'imitatore. Molti de' più bei tratti di Virgilio son tolti da Teocrito, e in varj luoghi egli non ha pur fatto che tradurlo. Nondimeno è da confessare, ch' ei l'ha imitato con sommo giudizio, e in qualche parte l'ha ancor superato. Conciossiachè non può negarsi che Teocrito scende talvolta a idee troppo basse e triviali, e rende anche i suoi pastori scorretti e immodesti; laddove Virgilio è puro da ogni macchia o rozzezza che offenda, mentre conserva al tempo stesso il carattere della pastorale semplicità. La medesima distinzione che v'ha fra Teocrito e Virgilio, v'ha pure fra molti altri scrittori greci e latini. I Greci spianaron la via, seguirono la natura più da vicino, e mostrarono genio più originale; i Latini a rincontro fecer vedere maggior correzione e perfezione nell'arte. Poco ci resta di altri due Buccolici greci, Mosco e Bione, i quali han pure assai riguardevole merito, e se mancano della semplicità di Teocrito, lo avanzano nella tenerezza e delicatezza.

I moderni scrittori di egloghe si sono generalmente contentati di copiare o imitare le descrizioni e i sentimenti degli antichi. Ben un' ardita innovazione tentò il Sanazzaro, famoso poeta latino del secolo XV.

ghe furono scritte prima che alcuna traduzione dal tedesco mi facesse conoscere gl' idillj di Gessner, in cui l'idee, che mi son presentate circa il miglioramento della poesia pastorale, veggonsi pienamente realizzate. *L'Autore.*

Ei compose dell' egloghe pescatorie, cangiando la scena da' boschi al mare, e dalla vita de' pastori a quella de' pescatori. Ma la novità fu sì poco felice che non ebbe seguaci (1). E certamente la vita de' pescatori è molto più dura e stentata di quella de' pastori, e presenta alla fantasia immagini assai meno aggradevoli. Gli alberi, e i fiori, e gli armenti sono oggetti d'assai maggiore bellezza, e assai più generalmente graditi, che i pesci e le marine produzioni. Fra tutt' i moderni quello che più felicemente è riuscito nella pastoral poesia è Gessner, poeta svizzero. Egli ha introdotto ne' suoi idillj parecchie idee del tutto nuove. Le sue scene campestri son ben trascelte, le descrizioni son vive. Ei ci presenta la vita pastorale con tutti gli abbellimenti che può ammettere, ma senz'alcun eccessivo raffinamento. Ciò che forma il principal merito di questo poeta, si è, ch' egli ha saputo parlar di cuore, ed ha arricchito i soggetti de' suoi idillj di accidenti che destano i sentimenti più teneri. Le scene della domestica felicità sono ben dipinte. I mutui affetti di marito e moglie, di padre e figlio, di fratello e sorella, come pur que' degli amanti sono spiegati in una dolce e insinuante maniera. Non intendendo il linguaggio, in cui Gessner ha scritto, io non posso giudicar della poesia dello stile; ma certamente nel soggetto e nella condotta delle sue pastorali e' mi sembra aver superato tutt' i moderni (2).

Nè le pastorali di Pope, nè quelle di Philips fan molto onore all' inglese poesia. Pope le compose in

(1) L' egloghe pescatorie del Sanazzaro sono latine. Bernardino Rota a sua imitazione ne scrisse parecchie in italiano. Vero è però, che questo genere di poesia non fu molto seguito. *Il Traduttore.*

(2) Gl' idillj di Gesner, tranne pochissimi, son tutti in prosa; la sua prosa però è delicatissima, ed egli passa per uno de' più graziosi che abbia la lingua alemanna. I suoi antichi idillj furon tradotti in italiano dal sig. Capelli, e dall' ab. Ferri; io fui il primo a dar la traduzione de' nuovi; l' ab. Bertola tradusse alcuni degli uni e degli altri; Elisabetta Caminer Turra diede l' intera traduzione di tutti. *Il Traduttore.*

gioventù, il che può essere un'apologia per gli altri difetti, ma non può scusare la lor povertà. Sono scritte con dolci e scorrevoli numeri, e questo è un merito certamente; ma è il principale ed il solo, poichè appena vi si ritrova un pensiero, che suo proprio si possa dire, appena una descrizione o un'immagine della natura, che mostri d'essere originale, o copiata dalla natura medesima: altro non sono che ripetizioni delle comuni immagini che si trovano in Virgilio e negli altri Buccolici. Philips tentò d'esser più semplice e più naturale di Pope, ma egli mancò d'ingegno per sostenere il suo assunto, e scrivere piacevolmente. Ei pure corre sull'orme battute, e sforzandosi d'esser semplice diviene scempio. Le canzoni pastorali di Skenstone a mio parere possono riputarsi per una delle più eleganti produzioni di questo genere, che abbia la lingua inglese (1).

Non ho ancor fatta menzione d'una nuova forma, in cui la pastorale apparve nel passato secolo, stesa in un dramma regolare, dove l'intreccio, i caratteri, e le passioni sono congiunte colla semplicità e innocenza delle rurali maniere. Questo è il principale miglioramento, che i Moderni abbian aggiunto a sì fatta specie di comporre; e di questa natura noi abbiamo due drammi italiani assai celebrati, il Pastor fido del Guarini, e l'Aminta del Tasso. Amendue sono forniti di grandi bellezze, e meritano a giusto titolo la riputazione che hanno acquistato. All'ultimo però sembra dovuta la preferenza, come men complicato nell'intreccio

(1) Noi abbiamo delle canzoni pastorali del Pompei, che sono piene di grazia e delicatezza. Quanto all'egloghe i principali nostri scrittori sono il Sanazzaro ed il Rota. L'Arcadia del Sanazzaro è mescolata di prosa e di verso. Ei si finge trai pastori d'Arcadia, narra la vita loro, e le loro occupazioni, i loro amori, i lor giuochi, le loro feste, i lor sacrificj ec., e con ciò fa nascere diverse occasioni di eccitare al canto or l'uno or l'altro di que' pastori. Il suo stile però così nella prosa come nel verso è troppo studiato, e manca di quella semplicità, che nelle opere buccoliche è necessaria. Lo stile del Rota è più naturale e più semplice, e meglio conserva il carattere pastorale. *Il Traduttore.*

o nella condotta, e meno strano e affettato ne' sentimenti; e quantunque non libero affatto dalle maniere studiate e concettose, di cui altrove ho recato un esempio (il peggiore per altro che sia in tutto il dramma), con tutto questo egli è in complesso un' opera di molto merito. L' andamento della poesia è dolce e piacevole, e l' italiano linguaggio contribuisce ad aggiugner molto di quella mollezza, ch'è particolarmente adattata alla pastorale (1).

Pas-

(1) Sarà bene qui l'avvertire, che l'accusa data al Tasso per le sue arguzie e i suoi concetti è stata alcune volte esagerata. Addisson in un foglio del *Guardian* n. 38. censurando l' Aminta ne porta ad esempio " che Silvia esce adorna „ d' una ghirlanda di fiori, e dopo essersi specchiata in una „ fontana, fa un' apostrofe ai fiori che ha in testa, dicendo „ che non li porta per proprio ornamento, ma per far loro „ vergogna. Chiunque, aggiugne egli, può tollerare un simil „ tratto, è sicuro di non aver gusto per la pastorale ". Ma veramente la Silvia del Tasso non fa una sì ridicol figura, e noi siamo costretti a sospettare, che Addisson non abbia letto l' Aminta. Dafne compagna di Silvia è quella, che parlando con Tirsi confidente d' Aminta, per dimostrare che Silvia non è così semplice ed insensibile alle proprie bellezze, come affetta di essere, ne dà questa prova, d' averla sorpresa un giorno che si specchiava in un laghetto, e che nell' atto di acconciarsi i fiori sul capo, accostandoli al collo e alle guance, sorrise, quasi dicesse: io vi porto non per mio ornamento, ma per vostra vergogna, onde si vegga quanto a me cedete; e allorchè si vide sorpresa gettò i fiori ed arrossì. Or questa descrizione della vanità d' una campestre forosetta è naturalissima, e assai diversa dal modo, con cui l' autore del *Guardian* la rappresenta. Questa censura del Tasso non fu originalmente di Addisson. Il P. Bouhours nella sua *Manière de bien penser dans les ouvrages d' esprit* sembra essere stato il primo a far questa falsa rappresentazione delle parole di Silvia. Fontenelle nel suo discorso intorno alla pastoral poesia ripete la medesima critica. Addisson, o chiunque sia stato l' autore di quel foglio del Guardian, la copiò da amendue. VVarton nella prefazione alla sua traduzione dell' egloghe di Virgilio replicò la medesima cosa senz' aver letto il testo dell' autore, ch' è il seguente:

„ Ora, per dirti il ver, non mi risolvo,
„ Se Silvia è semplicetta, come pare

Passo a favellare della lirica poesia e dell' ode, specie di componimento, che ha moltissima dignità, e in cui parecchi scrittori in ogni tempo si sono distinti. Il carattere particolare di questa sorta di poesia si è,

„ Alle parole, agli atti. Jer vidi un segno,
„ Che me ne dette dubbio. Io la trovai
„ Là presso la cittade in que' gran prati,
„ Ove fra stagni giace un' isoletta,
„ Sovr' essa un lago limpido e tranquillo,
„ Tutta pendente in atto che parea
„ Vagheggiar sè medesma, e 'nsieme insieme
„ Chieder consiglio all' acque in qual maniera
„ Dispor dovesse in sulla fronte i crini,
„ E sovra i crini il velo, e sovra 'l velo
„ I fior che tenea in grembo; e spesso spesso
„ Or prendeva un ligustro, or una rosa,
„ E l' accostava al bel candido collo,
„ Alle guance vermiglie; e de' colori
„ Fea paragone; e poi, sì come lieta
„ Della vittoria, lampeggiava un riso,
„ Che parea che dicesse: io pur vi vinco,
„ Nè porto voi per ornamento mio,
„ Ma porto voi sol per vergogna vostra;
„ Perchè si veggia, quanto mi cedete.
„ Ma, mentre ella s' ornava, e vagheggiava,
„ Rivolse gli occhi a caso, e si fu accorta,
„ Ch' io di lei m' era accorta, e vergognando
„ Rizzossi tosto, e i fior lasciò cadere.
„ Intanto io pur ridea del suo rossore,
„ Ella più s' arrossia del riso mio.

Atto II. Sc. 2. *L' Autore.*

L' apologia, che Blair qui imprende del Tasso, è giustissima; e se in questo tratto v' ha qualche cosa a biasimare, è più tosto il giuoco di parole " e si fu accorta, ch' io di lei „ m' era accorta ", e l' antitesi dei due ultimi versi:

„ Intanto più ridea del suo rossore,
„ Ella più s' arrossia del riso mio.

Un nuovo genere di poesia bucolica si è pure introdotto in questi ultimi tempi, che è quello de' poemi o de' romanzi pastorali. Il primo a darne l' esempio fu Gessner nel suo Dafni, e nel primo Navigatore, amendue in prosa. M. Florian ne ha scritto alcuni per leggiadrissimi, mescolando di tratto in tratto alla prosa delle canzoni poetiche. *Il Traduttore.*

che si suppone, ch' essa sia cantata, o accompagnata dalla musica. Ode in greco vale lo stesso che canto, e poesia lirica vuol dire che i versi sieno accompagnati colla lira o con altro musicale stromento. Questa distinzione non ebbe luogo a principio, poichè ho già dimostrato che la poesia e la musica furono coetanee, e ne' primi tempi andavano sempre congiunte insieme. Ma dacchè vennero separate, dacchè i poeti incominciarono a far de' versi per essere semplicemente recitati o letti, que' componimenti che tuttavia erano destinati ad essere uniti colla musica e col canto, per modo di distinzione furono chiamati odi.

In queste pertanto la poesia ritiene la sua primiera e più antica forma, quella con cui i poeti originali sfogavano il loro entusiasmo, lodavano gli Dei e gli Eroi, celebravano le vittorie, deploravano le sciagure. Dal supporre che l' ode ritenga la sua originaria unione colla musica dobbiam dedurre la vera idea e le particolari qualità di questo genere di poesia. Non è desso distinto dagli altri generi pei soggetti, su cui si occupa, potendo questi essere d' infinite maniere. Circa ai soggetti la sola distinzione ch' io conosca si è, che gli altri poemi versano spesse volte nel racconto delle azioni, laddove l' ode ama piuttosto di occuparsi nello sfogo de' sentimenti. Quello che più particolarmente la caratterizza, è lo spirito e il modo della esecuzione. Il canto aggiugne naturalmente calore alla poesia. Tende esso a sollevare sopra sè stessa così la persona che canta, come quelle che ascoltano. Giustifica quindi un più ardito e più passionato sfogo di quello che sostenere si possa colla semplice recita. Di qui è l' entusiasmo che all' ode appartiene; di qui le libertà che a lei si permettono più che a verun' altra specie di poesia; di qui finalmente quella non curanza della regolarità, quelle digressioni, e quel disordine, che a lei si suppongono concedute, e che molti poeti lirici non han mancato di usare in pratica soventi volte.

Gli effetti della musica sopra l' animo umano sono due principalmente, o d' innalzarlo oltre al suo stato ordinario, ed empierlo d' entusiastica commozione, o

d'ammollirlo, e stemprarlo per così dire in soavi piacevoli sentimenti. Perciò l'ode o può aspirare al primo carattere del sublime e del nobile, o discendere al secondo del piacevole e dell'ameno; e fra questi v'ha pure uno stato di mezzo, che l'ode può spesso occupar con vantaggio, ed è quello delle temperate e tenere commozioni.

Tutte le odi si posson comprendere sotto a quattro denominazioni: 1. Le odi sacre dirette alla Divinità, o composte sopra materie religiose; di tal natura sono i salmi di Davide, che ci offrono questa specie di lirica nel più alto grado di perfezione. 2. Le odi eroiche impiegate a lodare gli eroi, ed a celebrare le marziali imprese e le grandi azioni, del qual genere son tutte le odi di Pindaro, e alcune poche d'Orazio. Questi due generi per lor carattere dominante aver debbono la sublimità e la grandezza. 3. Le odi morali e filosofiche, nelle quali i sentimenti sono ispirati principalmente dalla virtù, dall'amicizia, dalla umanità; di questo genere son molte odi d'Orazio, e molte delle migliori produzioni de' lirici moderni, e qui l'ode tiene lo stato di mezzo, cui ho accennato ch'essa occupa qualche volta. 4. Le odi festevoli e amorose fatte unicamente per piacere; quali sono tutte quelle d'Anacreonte, alcune d'Orazio, e un gran numero di canzoni ed altre produzioni moderne, che s'ascrivono al genere lirico. Il lor dominante carattere esser dee l'eleganza, la dolcezza, l'amenità.

Una delle primarie difficoltà nel comporre le odi viene da quell'entusiasmo, che si riguarda come un caratteristico della lirica poesia. Una vera ode, anche di genere morale, spezialmente se tende al sublime, si vuol che sia avvivata e animata ad un grado straordinario. Pieno di quest'idea il poeta, allorchè intraprende a scriver un'ode, se ha qualche real calore d'ingegno vi si abbandona senza freno e riserva; se non lo ha, vi si sforza, e credesi obbligato di apparir tutto fuoco. Ma nell'uno e nell'altro caso egli corre rischio di cader nello stravagante. La sfrenatezza di scrivere senza ordine, senza metodo, senza connessione ha guastato le odi più che ogni altra specie di

poesia. Il poeta è fuor di vista in un momento: ei perdesi nelle nuvole; e divien poi sì spezzato e subitaneo nelle transizioni, sì eccentrico e irregolare ne' movimenti, e per conseguenza sì oscuro e avviluppato, che invan tentiamo di seguirlo, e partecipare de' suoi trasporti. Io non pretendo certamente, che un' ode abbia ad essere così regolare in tutte le sue parti, come un poema didattico od epico: ma ben sostengo, che in ogni componimento debb' esservi un soggetto, vi debbon essere alcune parti che formino un tutto, vi debb' essere qualche connessione fra queste parti. I passaggi da pensiero a pensiero nell' ode vogliono esser rapidi, quai soglion nascere da una fantasia avvivata; ma sempre debbono esser tali, che conservino la connessione dell' idee, mostrino che l' autore è un uom che pensa, non un che sogna o farnetica. Qualunque autorità addur si possa per iscusare l' incoerenza e il disordine nella lirica, egli è certissimo, che un componimento, il qual sia irregolare in maniera da divenire oscuro alla più parte de' leggitori, per questo appunto è da riputarsi tanto peggiore (1).

(1) „ La più parte di quei che parlano dell' entusiasmo
„ dell' ode, dice Mr. de la Motte, ne parlano, come se fos-
„ sero eglino stessi nel turbamento che vogliono definire. Non
„ si ascoltano che grandi parole di furor divino, di trasporti
„ dell' anima, di movimenti, di lumi, le quali accozzate in
„ frasi pompose non producon però alcun' idea distinta. Se
„ lor si crede, l' essenza dell' entusiasmo è di non poter esser
„ compreso se non dagli spiriti del prim' ordine, alla testa
„ de' quali e' si suppongono, e da cui escludono tutti quelli
„ che confessano di non intenderli. = Il bel disordine dell' ode
„ è un effetto dell' arte; ma bisogna guardarsi di non dare a
„ quel termine troppa estensione. Verrebbonsi con ciò ad au-
„ torizzare tutti i traviamenti immaginabili. Un poeta più non
„ avrebbe che ad esprimere con forza tutt' i pensieri che gli
„ venissero in mente, e crederebbesi dispensato dall' esami-
„ narne le corrispondenze, e dal farsi un piano in cui tutte
„ le parti si dessero scambievolmente risalto. Non vi sarebbe
„ nell' opera sua nè principio, nè mezzo, nè fine; e tuttavia
„ l' autore si crederebbe tanto più sublime, quanto fosse men
„ ragionevole. Ma che produrrebbe nello spirito de' leggitori

La stravagante libertà, che parecchi de' moderni lirici si arrogano nella versificazione, accresce il disordine di questa specie di poesia. Essi prolungano i lor periodi a tal segno, passeggiano su tanti metri, impiegano tanta varietà di versi lunghi e corti, e colle rime poste a sì gran distanza, che tutto il senso della melodia è affatto perduto; quando al contrario ne' componimenti lirici più che in tutt'altro dovrebbesi aver gran cura alla dolcezza e bellezza del suono; e la versificazione appunto di quell'odi meritamente è riputata migliore, che rende l'armonia del metro più sensibile ad ogni orecchio comune.

Pindaro, il gran padre della lirica poesia, è stato l'occasione di spingere alcuni de' suoi imitatori agli eccessi che ho rammentato. Il suo genio era sublime, le sue espressioni eran belle e felici, le sue descrizioni pittoresche; ma veggendo essere troppo povero il soggetto di cantar le lodi di quelli che aveano riportato il premio ne' pubblici giuochi, ei fa continue digressioni, ed empie i suoi componimenti di favole degli Dei e degli eroi, che han pochissima connessione e col soggetto e fra loro. Contuttociò gli antichi lo ammirarono grandemente: ma siccome la più parte delle storie di particolari famiglie e città, alle quali allude, presentemente ci sono ignote, ei diviene per noi sì oscuro, tanto pe' suoi soggetti, quanto per la spezzata e rapida maniera di trattarli, che non ostante la bellezza delle sue espressioni, il piacere di leggerlo in noi è molto diminuito. Pur sembra che varj de' suoi moderni imitatori abbian creduto, che la miglior via di prenderne lo spirito fosse l'imitarne l'oscurità e il disordine. In diversi cori d'Euripide e di Sofocle noi abbiamo lo stesso genere di lirica poe-

„ una simile composizione? Non lascerebbe che uno stordi-
„ mento cagionato dalla magnificenza e dall'armonia delle pa-
„ role; senza farvi nascer altro che idee confuse, le quali si
„ scaccerebbono l'una l'altra, invece di concorrere insieme a
„ fissare il pensiero. "

Oeuvres Tom. I. Discours sur l'Ode.

sia, che in Pindaro, ma trattata con maggior chiarezza e connessione, e al tempo medesimo pur con molta sublimità.

Fra tutti però gli scrittori di odi e antichi e moderni non v'ha alcuno, che nella correzione, armonia, e felicità dell'espressioni possa gareggiar con Orazio. Egli è disceso da' voli pindarici ad un più moderato grado d'elevazione, e ha saputo unire la connessione de' pensieri e di buon senso colle più alte bellezze della poesia. Non oltrepassa per ordinario quello stato mezzano ch' io ho indicato appartenersi all' ode; e quelle ove tenta il sublime, non sono sempre le sue migliori (1). Il suo carattere particolare è la grazia e l'eleganza; e in questo niun poeta è forse mai giunto a maggior perfezione. Non v'ha chi sostenga un sentimento morale con maggior dignità, o ne tratteggi con maggiore felicità un ameno e festevole, o possegga l'arte di scherzare più piacevolmente, allorchè prende a scherzare. Il suo linguaggio è sì felice, che spesso con una sola parola o un solo epiteto trasmette alla fantasia un' intera descrizione. Quindi egli è sempre stato, e sarà sempre l'autor prediletto delle persone di gusto.

Fra i latini scrittori degli ultimi secoli molti sono stati gl' imitatori d'Orazio. Uno de' più distinti è Casimir poeta polacco del secolo XVII, il quale scrisse quattro libri di odi. Nella grazia e facilità dell'espressione egli è certamente di molto inferiore ad Orazio; affetta anche più spesso il sublime, e in questo sforzo al pari degli altri Lirici frequentemente diviene duro, ed esce dal naturale. In molte occasioni però fa vedere un considerevole grado di genio originale e di

(1) Non v'ha ode d'Orazio che sia senza grandi bellezze. Ma benchè io possa parer singolare nella mia opinione, non posso tenermi dal credere, che in alcune di quelle odi, che sono state molto ammirate per la loro sublimità, come la 4 del Lib. IV, *Quali ministrum fulminis alitem*, si scopra in lui un non so che di sforzo per esser sublime. Il genio di questo amabil poeta si mostra a parer mio assai più nei temi di un genere più temperato. *L'Autore.*

fuoco poetico. Bucanano in alcune delle sue liriche composizioni ha pur di molta eleganza (1).

Tra i Francesi le odi di Giambattista Rousseau sono state assai celebrate, e meritamente. Posseggon esse molte bellezze così di sentimento, come d'espressione: sono animate senza trasporti, e non sono inferiori a verun'altra produzione poetica del francese idioma.

La lingua inglese ha pur varj componimenti lirici di merito riguardevole. L'ode di Dryden per S. Cecilia è abbastanza conosciuta. Gray si distingue in alcune odi e per tenerezza e per sublimità. Nelle miscellanee di Dodsley trovansi parimente varj poemi lirici assai belli. Couley, sempre duro, lo è doppiamente nelle sue odi pindariche; ma nelle anacreontiche è assai più felice. Queste son morbide ed eleganti, e son anzi le più aggradevoli e più perfette di tutte le composizioni di Couley (2).

(1) Tra gl'Italiani, il Casa, il Bembo, ed altri hanno scritto delle odi latine assai pregiate. *Il Traduttore.*

(2) Niuna nazione più abbonda di Lirici che l'Italia. Il Petrarca, primo padre de' Lirici italiani, ha introdotto un nuovo genere di poetare tutto suo, e incognito agli antichi. Le sue canzoni in vita di Madonna Laura, spezialmente le tre sorelle, e quella che incomincia *Chiare fresche e dolci acque*, son tutte piene di pensieri delicatissimi. Quelle in morte spirano il più soave patetico. Le due, l'una all'Italia, e l'altra che incomincia *Spirto gentil che quelle membra reggi*, son piene di eloquenza, di forza, e di maestà. Gl'imitatori del Petrarca, che sono stati moltissimi nel XV e XVI secolo, chi più chi meno si sono ad esso accostati; benchè niuno sia giunto ad uguagliarlo. Nel secolo XVIII il Chiabrera aprì una nuova strada sulle tracce de'Greci. Le sue canzoni eroiche, massimamente quelle per le vittorie delle galere di Toscana, han tutto l'estro pindarico, senza il disordine, di cui le odi di Pindaro sono accusate. Le anacreontiche, di cui pure in Italia fu il primo autore, spirano tutta la grazia d'Anacreonte, e in alcune fors'anche ei lo supera. Imitatore ed emulo del Chiabrera sì nelle canzoni eroiche, che nelle anacreontiche, fu l'abate Frugoni, di cui forse niuno ha posseduto meglio il linguaggio poetico, e meglio saputo vestine

poeticamente le cose più familiari, e meglio accoppiare la varietà e la fecondità dell'estro e delle immagini alla facilità e nobiltà delle espressioni. Il Guidi nelle sue odi è pieno di fuoco. Molto ne ha pure il Filicaja, il Testi, il Menzini. Il P. Riva, di cui le rime van sotto al nome arcadico di Rosmano Lapitejo, ha unito in sè lo spirito d'Orazio e del Chiabrera. I Zanotti, il Manfredi, il Ghedini, il Lorenzini, il Rolli, il Zappi, l'Algarotti, e parecchi altri si sono anch'essi nobilmente distinti al principio del secolo XVIII. Nel progresso hanno acquistato meritamente assai grido Cassiani, Savioli, Paradisi, Parini, Ceretti, Bettinelli, Roberti, Mazza, Rezzonico, Pagnini, Cerati, Colpani, Monti, Villa, Pindemonti, Bondi, Venini, Fantoni, e molti altri, che troppo lungo sarebbe il nominare. *Il Traduttore.*

LEZIONE III

Poesia didattica = Poesia descrittiva.

Dalla poesia pastorale e lirica, di cui ho trattato nell'ultima lezione, passo alla poesia didattica, sotto a cui si comprende una numerosa classe di componimenti poetici. L'ultimo fine di qualunque poema, anzi pur di qualunque componimento, esser dovrebbe di far sopra l'animo qualche utile impressione. Dagli altri generi di poesia questo si fa comunemente per via indiretta, col mezzo della favola, della narrazione, della rappresentazione de'caratteri; ma la poesia didattica espressamente professa l'intenzion sua di trasmettere qualche istruzione o cognizione. Essa differisce da un trattato in prosa filosofico, o morale, o critico nella forma soltanto, non già nello scopo e nella sostanza. Per mezzo di questa forma però essa ha varj vantaggi sopra le istruzioni in prosa: coi vezzi della versificazione e de' numeri essa rende l'istruzione più aggradevole, trattiene e impegna la fantasia colle descrizioni, cogli episodj, e cogli altri abbellimenti che vi frammischia, e fissa eziandio più profondamente nella memoria le cose più importanti. Quindi è un campo, dove il poeta si può acquistar

grande onore, e far gran mostra così d'ingegno, come di cognizione e di giudizio (*a*).

In più maniere essa può praticarsi. Il poeta può scegliere qualche soggetto istruttivo, e trattarlo regolarmente ed in forma; o senza intraprendere un'opera grande e regolare, può inveir solamente contro alcuni particolarj vizj, o far qualche morale osservazione sopra i caratteri ed i costumi, come fassi comunemente nelle satire e nelle epistole.

Il più alto genere di poesia didattica è un trattato regolare sopra qualche grave ed utile argomento. Di tal natura molti n'abbiamo così antichi come moderni di gran merito e carattere, quali sono i sei libri di Lucrezio *De rerum natura*, le Georgiche di Virgilio, il Saggio di Pope sopra la critica, i Piaceri dell'immaginazione di Akenside, il poema di Armstrong sulla Salute, l'Arte poetica di Orazio, di Vida, di Boileau (1).

(*a*) Molti però sono d'avviso, che questa maniera di componimento difficilmente possa conseguire il duplice oggetto d'istruire e di dilettare, anzi che l'uno sia sempre di ostacolo all'altro. Per essere didascalico in guisa da trattare un argomento a dovere, è forza infrenare i voli dell'immaginazione, con che i diritti si offendono della poesia; e per essere poeta in maniera, che nulla si risenta di compassato e didattico, è mestieri rinunziare al rigore scientifico, con che non si ottiene il fine propostosi. *Lucrezio*, dice un moderno scrittor vivacissimo, *ove siede in cattedra non è più poeta*, con che si allude al primo scoglio. *Chi imparò a tener le api*, soggiunge lo stesso, *e i bachi da seta, da Virgilio, o da Vida? Qual agricoltore fecero le Georgiche di Virgilio, e gli Orti di Rapin, o il podere di Vander? Pei miei cedri io non vorrei servirmi del Poema del Pontano.* E ciò vuol dire, che niun poeta è buon trattatista. *L' Editore.*

(1) A questi si possono aggiugnere in latino la Scaccheide del medesimo Vida, la Sifilide del Fracastoro, la Filosofia neutoniana di Stay, gli Eclissi di Boscovich, l'Antilucrezio di Polignac, e in italiano la Coltivazione dell'Alamanni, le Api del Rucellai, la Riseide dello Spolverini, la Poetica del Menzini, la Coltivazione de' monti dell'abate Lorenzi, e varj poemetti del Roberti, come le Perle, le Fragole, ec. *Il Traduttore.*

In tutte queste opere siccome l'istruzione è il fine proposto, così il merito fondamentale consiste ne' solidi pensieri, ne' giusti principj, nelle chiare ed acconce illustrazioni. Il poeta dee istruire, ma avvivare nel tempo stesso le sue istruzioni coll' introdurre quelle figure e quelle circostanze, che possano dilettare l'immaginazione, nascondere l'aridità del soggetto, e abbellirlo con pitture poetiche. Virgilio nelle sue georgiche ci presenta di ciò un perfetto modello. Egli ha l'arte di sublimare e abbellire le circostanze più triviali della campestre occupazione. Allor che viene a dire, che i lavori della campagna debbono cominciarsi in primavera, così si esprime:

Vere novo, gelidus canis dum montibus humor
Liquitur, & zephyro putris se gleba resolvit,
Depresso incipiat jam tum mihi taurus aratro
Ingemere, & sulco attritus splendescere vomer (1).

Invece di dire in volgari termini al suo contadino, che per cattivo lavoro falliranno le sue ricolte, ei dice:

Heu magnum alterius frustra spectabis acervum,
Concussoque famem in sylvis solabere quercu (2).

In luogo di ordinargli d'inaffiare il terreno, ei presenta una bella prospettiva campestre.

(1) „ Al venir della tepida stagione,
„ In che tocca dal sol negli alti monti
„ La bianca neve a liquefarsi imprende,
„ E col favor de' caldi zefiretti
„ S'apron le molli glebe, a gemer prima
„ Sotto il depresso aratro allor cominci
„ Il faticoso toro, e al nuovo attrito
„ Splenda nel solco il vomero.

(2) „ Ahimè! che indarno tu vedrai ricolmo
„ L'altrui granajo, e ond' appagar la fame
„ Scoterai dalle quarce amare ghiande.

Ecce supercilio clivosi tramitis undam
Elicit; illa cadens raucum per lævia murmur
Saxa ciet, scatebrisque arentia temperat arva (1).

In ogni opera didattica il metodo e l'ordine è essenzialissimo, non già sì stretto e formale, come in un trattato prosaico; ma tale però, che chiaramente porga al leggitore una serie connessa d'istruzione. Fra i poeti didattici che ho mentovato di sopra, Orazio nella sua Arte poetica è il più censurato per mancanza di metodo (2). Anzi nelle molte sue opere, se ha qualche difetto, egli è questo di non aver usata bastante attenzione alla giuntura e connessione delle parti. Egli scrive sempre con facilità e con grazia; ma in una maniera alcun poco slegata e vagante. In quest'opera nondimeno v'ha molto buon senso, e una critica eccellente; e qualor voglia considerarsi come diretta a regolare il dramma latino, che sembra essere il principale proponimento dell'autore, si troverà essere un trattato più compiuto e più regolare, che riguardandola sotto alla nozione comune di un sistema di tutta l'arte poetica.

Rispetto agli episodj ed agli abbellimenti gran libertà si permette a' poeti didattici. Imperocchè troppo presto ci stanchiamo d'una continua serie d'istruzioni, spezialmente in un'opera poetica, ove si cerca il diletto: e la grand'arte di rendere interessante un poema didattico consiste appunto principalmente nel sollevare e divertire il leggitore coll'unire qualche

(1) „Da un poderoso burron l'onda n'elice;
„ Essa al cadere un roco mormorio
„ Fa tra i corrosi sassi, e ribollendo
„ Dentro alle vene il suolo arso ristora.

(2) Nella maniera, in cui la Poetica d'Orazio comunemente si legge, certamente scorgesi molto disordine e molta sconnessione. Ma l'avvocato Petrini crede, che questo disordine sia provenuto da' copisti. E certamente il modo, con cui egli l'ha ordinata senza cangiar alcun verso, e col solo disporli in diversa maniera, la rende un trattato assai più regolare e connesso. *Il Traduttore.*

piacevole episodio al soggetto primario. Queste sono pure le parti dell'opera più rimarcate, e che più contribuiscono a sostenere la riputazion del poeta. Le principali bellezze delle Georgiche di Virgilio son poste nelle digressioni di questo genere, dove l'autore ha spiegata tutta la forza del suo ingegno; quali sono i prodigj che accompagnaron la morte di Cesare, le lodi dell'Italia, la felicità della vita campestre, la favola d'Aristeo intrecciata con quella d'Orfeo e d'Euridice. Similmente i passi migliori dell'opera di Lucrezio, e che soli possono rendere tollerabile in poesia un soggetto così secco ed astratto, sono le digressioni sui mali della superstizione, le lodi di Epicuro e della sua filosofia, la descrizione della peste, e varie altre illustrazioni incidenti, ove all'eleganza della espressione accoppiata si vede pure in particolar modo la dolcezza e armonia del verso. Non v'ha cosa sì bella e piacevole, che un ingegnoso poeta didattico non possa introdurre in qualche parte dell'opera sua; deve però far in modo, che gli episodj nascano dal soggetto medesimo naturalmente, che nella lunghezza non sieno all'opera stessa sproporzionati, e dee saper con proprietà e sollevarsi allo stile ardito e figurato, e scendere nuovamente al facile e piano (a).

Molt'arte pur si richiede per ben connettere gli episodj al soggetto. Virgilio in questa parte eziandio mostra grandissima accortezza e desterità. Dopo aver fatto vista d'abbandonare i suoi agricoltori, ad essi ritorna con molta naturalezza, toccando sul fine della sua digressione qualche campestre circostanza. Così avendo parlato della battaglia filippica, soggiugne immediatamente con molt'arte:

Scilicet & tempus veniet, cum finibus illis
Agricola incurvo terram molitus aratro
Exesa inveniet nigra rubigine pila,

(a) Fra i molti, che a'nostri giorni recarono in italiano le Georgiche di Virgilio, accorderemo di buon grado la preferenza alla traduzione di Antonio Vincenzi. Modena 1799. *L'Editore.*

Aut gravibus rastris galeas pulsabit inanes,
Grandiaque effossis mirabitur ossa sepulchris (1).

Le satire e l'epistole domandano uno stile più andante e più familiare, che un solenne poema filosofico. Imperocchè siccome i loro soggetti sono i costumi e i caratteri che occorrono nella vita ordinaria, così vogliono esser trattati colla facilità e libertà del conversare; e la *Musa pedestris* de' Latini è quella che dee regnare in simili componimenti.

La satira presso i Romani ebbe a principio una forma assai diversa da quella che dopo assunse. La sua origine è oscura, e ha dato motivo di altercazione fra i Critici (*a*). Sembra che fosse un avanzo dell'antica commedia scritta parte in verso e parte in prosa, e abbondante di scurrilità. Ennio e Lucilio corressero la sua rozzezza; e finalmente Orazio la ridusse a quella forma, che presentemente ritiene. La correzion de'costumi è lo scopo ch'essa professa d'avere in mira, e coerentemente a ciò essa assume la libertà di censurar francamente i caratteri viziosi. E' stata trattata in

(1) „ Tempo verrà, che in quelle piagge il rozzo
„ Cultor rendendo col ricurvo aratro
„ La dura terra, troverà corrose
„ Dalla ruggine scabra aste guerriere.
„ Su vuoti elmi ed usberghi andrà battendo
„ Il grave rastro, e con stupor d'illustri
„ Duci trarrà fuor da' sepolcri l'ossa.

(*a*) Il dotto la Harpe non la trova però così oscura; rechiamo le stesse parole. *La voce* satira, *se crediamo ai critici più illuminati, è originalmente latina, e non ha che fare col nome di quegli esseri mostruosi, presentati dalla favola antica coi piedi di capro, e col corpo d' ispidi velli coperto. Deriva dalla parola SATURA, che presso gli autori della latinità più vetusta significava un insieme di varj argomenti; in seguito la si usò per indicare ciocchè si scrivea di piacevole o di giocoso. Finalmente Ennio e Lucilio determinarono la natura di questo genere di composizione, e da lì in poi si chiamarono satire le poesie che imprendevano a sferzare il costume.* Liceo. Vol. 3. *L' Editore.*

tre diverse maniere da tre gran satirici antichi, Orazio, Giovenale, e Persio. Lo stile d'Orazio non ha molta elevazione: egli ha dato alle sue satire il titolo di sermoni, e sembra non aver inteso di alzarsi più d'una prosa numerica. La sua maniera è facile e graziosa: prende per oggetto delle sue satire piuttosto le follie e le debolezze degli uomini che i loro vizj enormi; censura con viso ridente, e mentre moralizza da profondo filosofo, scopre al tempo stesso l'urbanità di un cortigiano. Giovenale è più declamatore e più severo. Egli ha maggior forza, maggior fuoco, maggior elevazione che Orazio; ma è di molto inferiore nella facilità e nella grazia. La sua satira è più ardente e più mordace, perchè generalmente diretta contro caratteri più malvagi. Egli al dir di Scaligero *ardet*, *instat*, *jugulat*; laddove Orazio *admissus circum præcordia ludit*. Persio ha più somiglianza colla forza e col fuoco di Giovenale, che colla gentilezza d'Orazio. Ei si distingue per sentimenti di nobile e sublime moralità; è scrittor robusto e vivace, ma spesso aspro ed oscuro. (a)

L'epistole poetiche, quando s'aggirano sopra soggetti morali o critici, di rado s'innalzano sopra le satire. Molti altri soggetti però maneggiare si possono in forma d'epistola; ed entrare vi possono eziandio le poesie amorose e le elegiache, come sono l'eroidi di Ovidio, e le sue epistole dal Ponto. Queste voglion essere piene di sentimento; e come il lor me-

(a) Riguardo alle satire di Orazio e di Giovenale meritano d'esser lette le critiche osservazioni di due riputatissimi letterati. Sono le prime del citato la Harpe, il quale per difendere il Venosino dagli attacchi di M. Dusaulx, panegirista sviscerato di Giovenale, pare ch'abbia esagerati di troppo i difetti del censore del secolo di Domiziano. Sono le seconde dell'abate Cesarotti, che prevenuto pel suo originale, si unisce con M. Dusaulx negli encomj, e mostra di essere ben lontano dal soscrivere al parere dell'autore del Liceo nel rilevarne le macchie. Noi ci atterremo al consiglio dato dal padre a Fetonte:

Inter utrumque tene, medio tutissimus ibis.

L'Editore.

rito consiste nell'esprimere acconciamente la passione che ne forma il soggetto, così debbon prender quel tono di poesia che più ad esso convenga. L'epistole didattiche all'incontro di rado ammettono molta sublimità. Comunemente han per oggetto le osservazioni su gli autori, o sui costumi e i caratteri, e nel far queste osservazioni il poeta non dee proporsi di comporre un formale trattato, nè legarsi strettamente ad un metodo regolare, ma far mostra di sfogare il suo ingegno su qualche tema particolare, che per accidente gli abbia dato occasione di scrivere. In tutte poi le poesie di questo genere una regola essenziale si è quella di Orazio: *Quidquid præcipies, esto brevis.* Molta parte della grazia e della bellezza negli scritti epistolari e satirici è riposta in una spiritosa concisione, la qual dà loro un'accuratezza e vivacità, che ferisce piacevolmente la fantasia, e tien desta l'attenzione. Il merito loro dipende pure assaissimo da una felice rappresentazione de' caratteri. Imperocchè siccome tali componimenti non sono sostenuti dalle bellezze del linguaggio poetico, vogliono invece essere abbelliti da vivaci pitture degli uomini e de' costumi; e in queste un certo brio, e certi tratti di spirito, che gli altri generi di poesia di rado ammettono, hanno pur luogo opportuno, e riescono piacevolissimi.

Per tutti questi titoli l'epistole morali di Pope meritano d'essere ricordate con particolare onore. Qui è dove la forza del suo ingegno si è maggiormente manifestata. Nella poesia sublime ei non si è egualmente distinto. Dryden, benchè scrittore assai meno corretto, pur nell'entusiasmo, nel fuoco, nella robustezza, nella copia sembra essergli superiore. Appena anzi può credersi, che Pope fosse capace di un poema epico o d'una tragedia. Ma in una certa limitata sfera ei non è stato sorpassato da alcun poeta. La sua traduzione dell'Iliade sarà un monumento perpetuo in onor suo, come la più elegante e più perfetta traduzione che per avventura si sia mai fatta d'alcun poema. Quanto pur fosse atto alla poesia tenera e patetica, si raccoglie dalla sua epistola d'Eloisa ad Abelardo, e dai versi alla memoria d'una sventurata da-

ma, che sono le sue sole produzioni sentimentali, e che certamente nel loro genere son eccellenti. Ma le qualità che soprattutto il distinguono, sono lo spirito unito al giudizio, la concisa e felice espressione, e la versificazione armonica. Pochi poeti hanno avuto più spirito, e al tempo stesso più accorgimento per ben dirigerlo. Questo rende il suo Riccio rapito l'opera più magistrale, che per avventura sia stata composta nello stil vivace ed ameno. Nelle opere serie, quali sono il *Saggio dell'uomo*, e l'*Epistole morali*, il suo spirito si mostra sol quanto basta per dare un convenevole condimento alle gravi riflessioni. Le sue imitazioni d'Orazio sono così felici, che si rimane in dubbio, se più si abbia ad ammirare l'originale o la copia; e sono tra le poche imitazioni, che abbiano tutta la grazia e la sveltezza di un originale. Le sue pitture de' caratteri son naturali e vivissime; nè altro scrittore mai riuscì con tanta felicità in quello stile conciso e spiritoso, che dà anima alle satire ed all'epistole. L'effetto della rima nel verso inglese mai non si sente sì bene, come in leggendo queste parti delle sue opere. Essa aggiunge allo stile quell'elevazione che aver non potrebbe altrimenti; ed è maneggiata poi con tal arte, che mai non si trova intoppo nè stento, e serve anzi ad accrescere la vivacità della sua maniera. Ei medesimo ne fa sapere, che ad esprimere le osservazioni morali riusciva più concisamente, e perciò con più forza scrivendo in rima, che non avrebbe potuto fare in prosa.

Fra i poeti morali e didattici il dottor Young è di troppa celebrità per potersi passare sotto silenzio. In tutte l'opere sue appajono i segni d'un robustissimo ingegno. La sua Passione universale (1) ha il pieno merito di quell'animata concisione di stile, e quella viva descrizion di caratteri, che io ho accennato come particolarmente richiesta alle composizioni didattiche e satiriche. E benchè il suo spirito possa credersi qual-

che

(1) Cioè le satire intitolate: L'amor della fama, passione universale. *Il Traduttore.*

che volta troppo brillante, e le sue sentenze troppo concettose; pure la vivezza della sua fantasia è sì grande da intertenere piacevolmente qualunque leggitore. Nelle sue Notti v'ha molta energia d'espressione; le prime tre hanno pure alcuni tratti patetici, e sparse veggonsi qua e là alcune felici immagini, e pie riflessioni; ma i sentimenti spesse volte son troppo turgidi ed esagerati, ed è lo stile troppo aspro ed oscuro.

Fra gli autori francesi Boileau ha indubitatamente nella poesia didattica assai merito. I moderni critici di quella nazione si mostran ritrosi a concedergli molta dose di poetico fuoco, e di genio originale. Ma la sua arte poetica, le sue satire, e le sue epistole saranno sempre stimate eminenti non solo pe'solidi e giudiziosi pensieri, ma per la poetica espressione corretta ed elegante, e per una felice imitazione degli antichi (1).

Dove maggior forza d'ingegno si può mostrare, egli è nella poesia descrittiva, di cui prenderò ora a discorrere. Per poesia descrittiva io non intendo alcuna specie o forma particolare di componimento; giacchè pochi ne sono, massimamente di qualche lunghezza, che chiamare si possano puramente descrittivi, o dove il poeta non si proponga altro oggetto che di descrivere, senza metter per base dell'opera sua qualche azione o narrazione, o qualche moral sentimento. La descrizione generalmente suol introdursi piuttosto come abbellimento, che come soggetto d'un'opera regolare. Ma benchè formi di rado una specie separata di componimento, essa entra però in tutt'i generi di poesia, pastorale, lirica, didattica, epica, drammatica, e in tutti ha un luogo considerevole, sicchè in un trattato dell'arte poetica merita a buon diritto un'attenzione particolare.

(1) Fra le satire italiane meritano principalmente di esser lette quelle dell'Ariosto, del Chiabrera, del Menzini, del Gozzi, e dei Venini. Satire d'un nuovo genere, perchè fondate sopra una continua ironia, ma sostenuta felicissimamente, sono il Mattino, e il Mezzogiorno del Parini. *Il Traduttore.*

Il ben descrivere è una delle primarie pruove dell' immaginazion del poeta, e sempre distingue il genio originale da quello di second'ordine. A uno scrittor dozzinale la natura sembra già esausta da coloro che lo han preceduto. Allorchè prende a descrivere un oggetto, ei non sa ravvisarvi nulla di nuovo o particolare, i suoi concetti son tutti vaghi ed indeterminati, e le sue espressioni per conseguenza deboli e generali. Ei ci dà parole piuttosto che idee; e l'oggetto da noi si vede in una maniera affatto oscura e indistinta. Al contrario un vero poeta ce lo mette vivamente sott' occhio, ne delinea le distintive fattezze, gli dà i colori della realità e della vita, e lo colloca in tal luce, che un pittore potrebbe farne la copia. Questo felice talento è principalmente dovuto ad una forte immaginazione, la quale riceve prima una viva impressione dell' oggetto, poscia impiegando per descriverlo un' opportuna scelta di circostanze, trasmette questa impressione con tutta la sua forza all' immaginazione degli altri.

In tale scelta di circostanze è riposta la grand'arte della poetica descrizione. In 1. luogo non debbon queste esser volgari e comuni, sicchè sieno trapassate senza riflessione; ma per quanto si può nuove e originali, onde colpiscano la fantasia e destino l'attenzione. In 2. luogo debbon esser tali, che particolarizzino l'oggetto descritto, e lo marchino fortemente. Niuna descrizione che sia sopra il generale può esser buona, poichè niente si può con chiarezza mai concepire in astratto; tutte l'idee distinte versano sopra i particolari. In 3. luogo tutte le circostanze debbon essere consentanee, vale a dire quando descrivesi un oggetto grande, ogni circostanza messa in veduta dee tendere ad ingrandirlo; e quando si descrive un oggetto vago e piacevole, tutto dee tendere ad abbellirlo, affinchè per questo mezzo l'impressione sopr'alla fantasia sia piena ed intera. In 4. luogo finalmente le circostanze debbon essere espresse concisamente e con semplicità; imperocchè quando sono o troppo esagerate, o troppo stemperate e prolisse, indeboliscono sempre l'impressione che s'intende di fare: laddove la brevità qua-

si sempre contribuisce ad avvivarla. Queste regole generali si renderanno più chiare per mezzo d'illustrazioni fondate sopra esempj particolari.

Di tutte l'opere espressamente descrittive la più ampla e compiuta ch'io conosca in alcuna lingua, è quella delle Stagioni di Thomson: opera di un merito trascendente. Lo stile in mezzo a molto splendore e molta forza qualche volta è duro, e può tacciarsi come mancante di facilità e distinzione. Ma, non ostante questo difetto, Thomson è descrittor leggiadro e robusto, perchè avea cuor sensibile, e fervida immaginazione. Egli avea studiata accuratamente e copiata la natura. Innamorato delle bellezze di lei, non solamente le descrivea con proprietà, ma ne sentiva vivamente in sè medesimo l'impressione. Questa poi trasmettea felicemente ne' suoi leggitori; e niuna persona di gusto può leggere le sue Stagioni senza sentirsi richiamare e render presenti all'animo le idee e le sensazioni che a quelle appartengono. Varj esempj recar si potrebbero delle sue bellissime descrizioni, come la pioggia nella Primavera, il mattino nella State, nell'Inverno gli uomini che periscono nella neve. Ma presentemente io produrrò un tratto d'un altro genere per mostrar il potere che ha una circostanza bene scelta a sublimar la descrizione. Nella sua State narrando gli effetti del caldo della zona torrida, ei viene a parlare della pestilenza, che distrusse la flotta inglese a Cartagena in America sotto l'ammiraglio Vernon, dov'egli ha i seguenti versi.

„ E tu, prode Vernon, tu pur vedesti
„ L'orribil scena. A pueril fiacchezza
„ Mirasti il braccio del guerrier ridotto;
„ Vedesti il cupo duol, le scarne gote,
„ Le smorte labbra palpitanti, gli occhi
„ Scemi di luce e immoti; udisti i gemiti
„ De'moribondi errar di lito in lito;
„ E nel silenzio della notte il tonfo
„ Frequente udisti degli estinti corpi
„ Entro l'ostinate onde ohimè! lanciati.

Tutte le circostanze son qui acconciamente trascelte per metterci in una forte luce davanti agli occhi questa lugubre scena. Ma ciò che nella pittura colpisce di più è l'ultima immagine. Noi siam condotti per tutte le scene di dolore, finchè arriviamo alla mortalità che regnò su la flotta, cui un volgare poeta avrebbe forse descritto con esagerate espressioni concernenti i moltiplicati trofei della morte. Ma quanto non è più percossa l'immaginazione da questa semplice circostanza de' morti corpi gettati ogni notte fuor delle navi, del costante suono del loro tonfo nell' acque, e dell' ammiraglio, che si sentia sì spesso ferir l'orecchio da questo suono funesto!

La favola dell' Eremita di Parnell è una descrizione bellissima in tutte le sue parti. La maniera con cui l'eremita si pone in cammino per visitare il mondo, il suo incontro col compagno, le case, ove successivamente trattengonsi, dell'uomo vano, dell'uomo avaro, e dell'uomo dabbene, son tratti di finissima pittura, toccati con leggiero e dilicato pennello, non sopraccarichi d'alcun colore superfluo, e che ci dan degli oggetti una vivissima idea. Ma di tutt' i poemi inglesi nello stil descrittivo i più ricchi e più riguardevoli sono l'Allegro, e il Pensieroso di Milton. La collezione d'immagini gaje da una parte, e melanconiche dall'altra, presentate in questi due piccoli, ma inimitabili poemetti, è squisita quanto si può concepire. Sono anzi questi poemetti le fonti, da cui molti de' poeti posteriori hanno attinto per arricchire le loro descrizioni sopra soggetti simiglianti; e soli bastano per illustrar pienamente le osservazioni ch' io ho fatto intorno alla giudiziosa scelta delle circostanze nelle descrizioni (1).

(1) Il capitolo del conte Ugolino nel Dante, i trionfi del Petrarca, le battaglie e le altre descrizioni o di fatti, o di luoghi, o d'avvenimenti, che incontransi ne' poemi dell'Ariosto, del Berni, del Tasso, del Fortiguerri, del Tassoni, e ne' poemetti del Chiabrera, del Frugoni, dell' Algarotti, del Bettinelli, del Roberti, del Parini, del Rezzonico, del Colpani, del Pindemonti ec. offrono de' bellissimi quadri in gran numero. *Il Traduttore.*

Egli è da osservare in generale, che nel descrivere gli oggetti grandi e solenni la maniera concisa è quasi sempre la più convenevole. Le descrizioni delle scene liete e ridenti possono estendersi e amplificarsi di più, perchè la forza non è la qualità predominante che in loro si cerca. Ma quando vuol farsi un'impressione sublime o patetica, allor richiedesi energia, allora l'immaginazione dev'esser colpita tutta ad un tratto; e certamente essa riceve impressione più profonda da una sola immagine viva e gagliarda, che da una lunga e studiata amplificazione. „ La sua faccia era „ sfigurata ed oscura, dice Ossian descrivendo uno spet- „ tro, le stelle foscamente splendevano attraverso la „ forma; tre volte egli sospirò sopra l'eroe, e tre vol- „ te i venti della notte mormorarono d'intorno. "

E' pur da notarsi, che nel descrivere gli oggetti inanimati il poeta per ravvivare la sua descrizione dee sempre mescolarvi qualche esser vivente. Le scene immobili e morte languiscono immantinente, se il poeta non sa introdurvi la vita e l'azione, e destare il sentimento. Ciò è ben noto ad ogni pittore che sia maestro nell'arte sua. E' raro il veder dipinta una bella boschereccia senza qualche oggetto animato che vi appartenga.

Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
Hic nemus, hic ipso tecum consumerer ævo (1).
Virg. Egl. x.

La parte toccante di questi bei versi di Virgilio è l'ultima, che ci mette dinanzi l'interesse che han due amanti a questa scena campestre. Una lunga descrizione de' fonti, de' prati, del bosco nella più poetica maniera moderna sarebbe stata insipida senza quel tratto che porta al cuore tutte le bellezze del luogo: *Hic*

(1) „ Qui freschi sono cristallini fonti,
„ Qui molli prati, qui, Licori, opaco
„ Bosco, qui consumarmi al tuo bel foco
„ Tutta l'etade ancor dolce mi fora.

ipso tecum consumerer ævo. Una gran bellezza nell'Allegro di Milton si è che tutto è pien di persone, tutto pieno di vita.

Oltreciò in una descrizione ogni cosa vuol esser distinta e particolarizzata per quanto è possibile, affin d'imprimere nella mente una distinta e compiuta immagine. Un colle, un fiume, un lago risalta vie più alla fantasia, quando si specifica qualche colle o fiume o lago particolare, che quando si lasciano questi termini nel generale. La più parte degli antichi scrittori ben conobbero il vantaggio, che ciò apporta alla descrizione. Così in quella bella pastorale di Salomone intitolata la Cantica, le immagini son quasi tutte rendute particolari dagli oggetti a cui s'allude: „ la rosa di Saron, il giglio delle valli, le capre che pascono sul monte Galaad, le acque che scorrono dal monte Libano " ec. Così Orazio nell'Ode 21. del Lib. 1.

Quid dedicatum poscit Apollinem
Vates, quid orat de patera novum
Fundens liquorem? Non opimus
Sardiniæ segetes feracis
Non æstuosæ grata Calabriæ
Armenta, non aurum aut ebur Indicum,
Non rura quæ Liris quieta
Mordet aqua taciturnus amnis (1).

Omero e Virgilio sono amendue riguardevoli pel talento delle poetiche descrizioni. Nel secondo dell'Enei-

(1) Nel tempio dedicato al biondo Apolline
„ Che chiede il Vate, e a che da sacra patera
„ Novello vin diffonde?
„ Della Sardegna fertile
„ Non ei le messi implorerà feconde;
„ Non i famosi armenti di Calabria,
„ Non gli avorj, o le gemme, o l'or dell'India;
„ Nè parte del bel piano,
„ Ove con onda tacita
„ Morde le pingui sponde il Carigliano.
Trad. dell' Ab. Venini.

de, dove Virgilio descrive l'incendio e il sacco di Troja, le particolarità sono sì ben trascelte e rappresentate, che il leggitore crede di trovarsi egli stesso in mezzo a quella scena d'orrore. La morte di Priamo spezialmente può segnalarsi come un capo d'opera in questo genere. L'armarsi che fa quel vecchio monarca allorchè sente i nemici padroni della città, l'incontro suo colla famiglia, la quale spaventata si ricovera attorno all'altare nel cortil del palazzo, e si prende l'imbelle vecchio nel mezzo, lo sdegno di lui allorchè vede Pirro scannargli un figlio, il debil dardo ch'ei lancia, insieme col brutale contegno di Pirro, e il barbaro modo con cui mette a morte quel misero re, son dipinti nella maniera più patetica, e da mano veramente maestra. Tutte le battaglie d'Omero, tutte le descrizioni di Milton, così del paradiso terrestre, come delle regioni infernali, forniscono molti esempj bellissimi di poetiche dipinture (1). Ossian parimente dipinge con colori forti e vivaci, sebbene accenni poche circostanze; e il suo merito principale è di dipingere al cuore. Una delle sue più estese descrizioni è la seguente delle rovine di Balcluta.

„ Vidi Balcluta anch'io, ma sparsa a terra,
„ Rovine e polve: strepitando il foco
„ Signoreggiato avea per l'ampie sale;
„ Nè più città, ma d'abitanti muto
„ Era deserto: al rovinoso scrollo
„ Delle sue mura avea cangiato il Cluta

(1) Fra tutt'i poeti di qualunque nazione e antichi e moderni niuno forse nell'arte del descrivere è giunto peranche ad uguagliare Omero, il quale con molta ragione fu detto
„ Primo pittor delle memorie antiche.
Quest'arte egli mostra per eccellenza in amendue i suoi poemi; ma singolarmente nell'Odissea, che è quasi tutta di genere descrittivo. Le avventure di Ulisse in questo poema sono dipinte per modo, che il leggitore non crede udire un racconto di cose finte, ma vedere egli stesso una rappresentazione di cose vere, e segue Ulisse in tutt'i suoi accidenti così passo passo, che mai nol perde di vista. *Il Traduttore.*

„ L'usato corso: il solitario cardo
„ Fischiava al vento per le vuote case,
„ Ed affacciarsi alle fenestre io vidi
„ La volpe, a cui per le muscose mura
„ Folta e lungh'erba iva strisciando il volto.
„ Ahi di Moina è la magion deserta,
„ Silenzio alberga nei paterni tetti.

Trad. dell' Ab. Cesarotti.

Fra gli egregi pittori della natura non è da dimenticarsi Shakespeare. Benchè il principale suo pregio sia ne' costumi e ne' caratteri, anche le sue scene però sono sovente squisite, e felicemente delineate con un sol tratto, come si vede nel Mercatante di Venezia, dove non si può presentare alla fantasia una più naturale e più bella immagine con più poche parole. „ Come dolce riposa il lume della luna su questa sponda! Sediamci qui. "

Molta parte della bellezza nella poesia descrittiva dipende dalla giusta scelta degli epiteti. Alcuni poeti troppo si mostrano trascurati su questo punto. Gli epiteti sono sovente da essi incastrati al solo oggetto di terminare il verso o di far la rima; e sono per la più parte insignificanti e superflui, e meri riempitivi, che invece di aggiungere cosa alcuna alla descrizione l'ingombrano e la snervano. Il *liquidi fontes* di Virgilio, e il *prata canis albicant pruinis* d'Orazio temo che sien da porsi in questo numero, poichè il dinotare con un epiteto che l'acqua è liquida, o che le brine son bianche, non è che mera tautologia, ossia ripetizione della medesima cosa. Ogni epiteto o deve aggiungere una nuova idea all'oggetto che qualifica, o almen servire ad accrescerne e rinforzarne il noto significato. Così nel Milton:

„ E chi mai tenterà con piedi erranti
„ L'atro, infinito, sprofondato abisso?
„ E tra la densa oscurità palpabile
„ Chi troverà la sconosciuta via,
„ O spiegherà l'aereo volo in alto,
„ Sostenuto da vanni infaticabili
„ Sul vasto precipizio?

Trad. del Rolli Lib. II.

Gli epiteti qui adoperati manifestamente aggiungon forza alla descrizione, e ajutano la fantasia a ben concepirla: „ i piedi erranti, l'abisso sprofondato (cioè „ senza fondo) l'oscurità palpabile, la sconosciuta via, „ i vanni infaticabili “, tutti servono a render le immagini e più compiute e più distinte.

Ma v'ha una sorta d'epiteti generali, che quantunque sembrino accrescere il significato della parola a cui sono annessi, pur la lasciano indeterminata, e sono or divenuti sì triti e comuni nel linguaggio poetico, che riescon perfettamente insulsi. Di questa foggia sono „ la barbara discordia, la sanguinosa guerra, „ l'oscure ombre, l'orrende scene; “ e mill'altri, che qualche volta incontriamo anche ne' buoni poeti, ma di che i poeti inferiori ad ogni tratto riboccano, come di grandi ajuti all'affettata loro sublimità. Danno essi al linguaggio un non so che di turgido, e lo innalzano sopra il tono della prosa; ma non servono punto a nobilitare e illustrare l'oggetto descritto, e invece ingombran lo stile con una languida verbosità.

Qualche volta può il poeta con un solo epiteto ben trascelto compiere un'intera descrizione, e con una sola parola dipingere alla fantasia tutta una scena. Tale è il *fabulosus* d'Orazio nell'ode XXII. del libro I. Un uomo probo, dic'egli, non ha bisogno di armi:

Sive per syrtes iter æstuosas,
Sive facturus per inhospitalem
Caucasum, vel quæ loca fabulosus
Lambit Hydaspes (1).

Un commentatore d'Orazio ha cangiato il *fabulosus* in *sabulosus*, sostituendo per una strana mancanza di gusto il triviale epiteto di sabbioso alla bella pittura che

(1) „ Tal fia, se le infiammate
„ Sirti trascorre, ovver l'inospitale
„ Caucaso ardito sale,
„ E tal, s'erra pei regni u'dell'Eufrate
„ O dell'Idaspe favoloso l'onda.
„ Lambe la sponda.

Trad. dell'Ab. Venini.

il poeta ci fa chiamando l'Idaspe un fiume favoloso, cioè che è stato la scena de' poetici favolosi avvenimenti. Quando Virgilio narra che Dedalo invano avea tentato di scolpire la sciagura del suo figliuolo Icaro:

Bis conatus erat casus effingere in auro,
Bis patriæ cecidere manus (1),

l'epiteto *patriæ* basta a rappresentare tutta la ripugnanza e il dolore del padre a quella trista memoria.

Queste osservazioni e questi esempj possono dare una giusta idea della vera poetica descrizione. Noi abbiam sempre ragione di diffidare in questa parte dell'abilità d'un autore, quando il vediamo occupato ad ammassare epiteti comuni, ed espressioni generali per dar un alto concetto di qualche cosa, di cui dopo tutto questo non possiamo formarci che un'idea indistinta. I migliori descrittori sono semplici e concisi; ci presentano dell'oggetto que' lineamenti, che al primo guardarli feriscono e scaldano la fantasia; ci offrono idee, che ad uno scultore e ad un pittore sarebber bastanti per metterle in opera, il che è una delle pruove più forti e più decisive del merito reale di una descrizione.

LEZIONE IV.

Poesia degli Ebrei.

Fra i varj generi di poesia che andiamo esaminando, l'antica poesia ebraica, ossia quella delle S. Scritture, merita giustamente un luogo distinto. I sacri libri, ove pur si riguardino semplicemente siccome quelli che ci presentano i più antichi monumenti di

(1) » . . . . . Il tristo caso
» Due volte effigiar sforzossi in oro,
» Cadder due volte le paterne mani.

poesia che ora esistano al mondo, un curioso oggetto di critica certamente ne offrono per questo solo. Ne mostran essi il gusto di un'età e di una contrada rimota, e ci esibiscono una specie di composizione assai diversa dalle altre conosciute, e al tempo stesso bellissima. Considerandoli come libri ispirati, essi dan luogo a discussioni d'un altro genere; ma il nostro istituto presentemente è di contemplarli con occhio critico, non già con occhio teologico; e sarà certamente di molto piacere, se troveremo che la bellezza e dignità della composizione corrisponda al peso e all'importanza della materia. Il dotto trattato del dr. Lowth *De sacra poesi Hebræorum* merita d'esser letto da tutti quelli che amano d'informarsi pienamente su questo articolo. Egli è opera assai commendevole sì per l'eleganza dello stile, come per la giustezza della critica che contiene: e appunto delle sue osservazioni io farò uso in questa lezione, giacchè non posso illustrare siffatto argomento con maggior profitto del leggitore, che seguendo le tracce di questo autore ingegnoso.

Non è mestieri di molte parole per dimostrare che fra i libri dell'antico Testamento v'ha una diversità di stile così palpabile, che bastantemente discopre quali abbiano a considerarsi come componimenti poetici, e quali come prosaici. Nell'atto che i libri storici e legislativi di Mosè si scorgono evidentemente essere scritti in prosa, il libro di Giobbe, i salmi di Davide, la cantica di Salomone, le lamentazioni di Geremia, una gran parte de'libri profetici, e varj passi sparsi occasionalmente ne'libri storici, hanno manifesti e distinti segni di scritti poetici.

Non v'ha alcuna ragione di dubitare, che questi originalmente non sieno stati composti in versi, o in qualche sorta di numeri misurati; quantunque essendosi ora perduta l'antica pronunzia dell'ebraica lingua, non possiamo accertar la natura del verso ebraico, o almeno il possiamo solo imperfettamente. Intorno a questo punto grandi controversie sono state fra i dotti, che è inutile al presente proposito il discutere. Prendendo l'antico Testamento secondo la version let-

terale, veggiamo in molte parti i segni apertissimi, che l'originale fu scritto in metro. Facciasi taluno a leggere l'introduzione storica al libro di Giobbe contenuta nel primo e secondo capitolo, indi passi alla parlata di Giobbe sul principio del terzo capitolo: e' non potrà a meno d'accorgersi che dalla prosa balza ad un tratto nelle regioni poetiche. Non solamente gli enfatici sensi e lo stil figurato l'avvisano del cambiamento; ma la cadenza de' periodi, e la disposizione delle parole è sensibilmente alterata; e la mutazione è sì grande, come se da' Comentarj di Cesare altri passasse all'Eneide di Virgilio. Questo basta per dimostrare che nelle S. Scritture contiensi quella che chiamasi poesia nel senso più rigoroso; ed io farò vedere in appresso, che vi si contengono esempi della maggior parte de' poetici componimenti. Dalla qual cosa sarà pur bene osservare, che un invincibile argomento deriva in onor della poesia; imperocchè niuno potrà immaginare che sia un'arte frivola e spregevole quella che è stata impiegata da scrittori divinamente ispirati, e trascelta come opportuno canale onde trasmettere al mondo la cognizione delle divine verità.

Fino da tempi antichissimi la musica e la poesia furono presso gli Ebrei coltivate. Sotto ai Giudici si fa menzione delle scuole de' profeti, dove una parte dell'occupazione di que' ch' erano ammessi a queste scuole era il cantare le lodi di Dio accompagnate da varj stromenti. Nel primo libro di Samuele al capo x. noi veggiamo una compagnia di questi Profeti dall'alto, ov'era la scuola, venir profetando, preceduti dal salterio, dal flauto, dal timpano, e dalla cetra. Ma il tempo, in cui la musica e la poesia presso gli Ebrei salirono al più alto grado, si fu sotto al regno di Davide. Per servigio del tabernacolo furono allora assegnati quattro mila Leviti divisi in ventiquattro cori, la cui sola occupazione era il cantar inni, ed eseguir la musica istromentale nelle pubbliche cerimonie. Asaph, Heman, e Jeduthun erano i capi direttori della musica, e dai titoli d'alcuni salmi parrebbe, ch'eglino fosser pure eccellenti compositori di sacri poemi.

Nel cap. xxv del primo libro de' Paralipomeni si riferiscono le istruzioni di Davide rispetto alla musica e poesia sacra, le quali erano certamente più dispendiose, più splendide, e più magnifiche di quante si usaron mai nelle pubbliche cerimonie di verun' altra nazione.

La struttura nella poesia ebraica è di una natura tutta propria e singolare. Consiste nel dividere ogni periodo in membri per lo più eguali, che corrispondono l'uno all'altro così nel senso come nel suono. Nel primo membro si esprime un sentimento, e nel secondo lo stesso sentimento o amplificato, o ripetuto in diversi termini, e qualche volta messo in opposizione col suo contrario, ma in tal maniera che vien conservata la stessa struttura, e prossimamente lo stesso numero di parole. Questo è l'andamento generale di tutte l'ebraiche poesie. Aprendo il vecchio Testamento se ne trovano dappertutto gli esempj. Così nel Salmo xcv. „ Cantate al Signore un nuovo cantico, „ cantate al Signore, o terra tutta. = Cantate al Si„ gnore, e benedite il suo nome; annunziate di gior„ no in giorno ch'egli è il nostro salvatore. = An„ nunziate fra i gentili la gloria di lui; in tutt'i po„ poli le sue opere maravigliose. = Poichè grande è „ il Signore, e lodevole oltremodo; terribile sopra „ tutti gli Dei. = Perocchè tutti gli Dei de'gentili so„ no demoni; ed il Signore ha fatto i cieli ec. "

L'origine di questa forma di poesia presso gli Ebrei è manifesto doversi dedurre dalla maniera, con cui i sacri loro inni erano legati al canto. Venivano accompagnati dalla musica, ed eseguiti da cori di cantanti e sonatori che si rispondevano alternatamente. Quando per esempio una parte incominciava: „ Il Signore „ ha regnato, esulti la terra " l'altra rispondeva: „ S'al„ legrino le molte isole ". Proseguiva la prima: „ Le „ nubi e la caligine sono dintorno a lui;" l'altra replicava: „ Il giudizio e la giustizia è il soste„ gno del suo trono. " E in questo modo la lor poesia, quando era posta in musica, naturalmente dividevasi in una successione di strofe e antistrofe corrispondenti l'una all'altra.

Nel Libro di Esdra al capo III vien detto espressamente, che i Leviti cantavano a questo modo, *alternatim*; e alcuni salmi di Davide portano segni manifesti d'essere stati composti per esser cantati in questa guisa. Il salmo XXIII. particolarmente, il qual si crede composto all'occasione che l'Arca del Testamento fu recata solennemente sul monte Sion, dee aver fatto un nobilissimo effetto, allorchè fu eseguito in questa forma, come egregiamente dimostra il dr. Lowth. Si suppone, che tutto il popolo seguitasse la processione. I Leviti e i Cantori divisi in varj cori, e accompagnati da tutti gli stromenti musicali, aprivan la strada. Dopo l'introduzione del salmo ne' primi due versetti, quando la processione incominciò a salire il sacro monte, fu domandato da una parte del coro: „ Chi ascenderà sul monte del Signore, o chi „ starà nel santo suo luogo "? La risposta fu fatta a pieno coro: „ Chi ha innocenti le mani, e puro il „ cuore, chi non ha abbandonata l'anima sua alla va„ nità, nè giurato frodolentemente contro il suo pros„ simo ". Quando la processione si avvicinò alle porte del Tabernacolo, il coro con tutti gli stromenti si fece a gridare: „ Alzate, o Principi, le vostre por„ te, e sollevatevi, o porte eternali, ed entrerà il „ Re della gloria ". Qui il semicoro interrompe con voce bassa: „ Chi è cotesto Re della gloria "? E al momento che l'Arca è introdotta nel Tabernacolo, si risponde con istrepito da tutto il coro: „ Il Signore „ forte e possente, il Signore possente nelle battaglie ". Io ho reso conto di questo esempio vie più volentieri, perchè serve a mostrare quanta parte della grazia e magnificenza de' sacri poemi dipenda dal sapere le particolari occasioni in cui furon composti, e le particolari circostanze a cui vennero adattati, e quanto di questa bellezza or debba essere per noi smarrita a motivo dell'imperfetta cognizione che abbiamo di molte particolarità della storia e de' riti ebraici.

Essendosi negl' inni o poemi musicali degli Ebrei introdotto universalmente il metodo, che abbiamo spiegato, de' versetti corrispondenti, facilmente passò negli altri componimenti poetici, che non erano di-

fetti ad essere alternamente cantati, e che perciò non richiedevano un' egual forma. Ma essa era divenuta familiare alle loro orecchie, e portava seco una certa solenne maestà singolarmente adattata a' soggetti sacri; laondè la veggiam dominare ne' libri profetici egualmente come ne' salmi. Così in Isaia (cap. 60.) „ Sorgi, e t' illumina, o Gerusalemme; perchè è ve„ nuto il tuo lume, e la gloria del Signore è nata so„ pra di te. = Poichè ecco le tenebre copriranno la „ terra, e la caligine i popoli; ma sopra di te nasce„ rà il Signore, e in te si vedrà la sua gloria. = E „ passeggeranno i gentili nel tuo lume; e i Re nello „ splendore del tuo nascimento “. Questa forma di scrivere è una delle principali caratteristiche dell'ebraica poesia, diversa molto, ed anche opposta alla maniera de' greci e latini poeti.

Oltre a questo modo particolare di costruzione, la sacra poesia distinguesi per le bellezze dell' espressione forte, concisa, ardita, e figurata. La concisione e la forza sono due de' suoi caratteri più riguardevoli. Ben si potrebbe immaginare a prima giunta, che la pratica de' poeti ebrei di sempre amplificare lo stesso pensiero colla ripetizione od il contrasto dovesse tendere a indebolire il loro stile. Ma sapeano essi condursi in modo di non produr quest' effetto. Le loro sentenze erano sempre brevi; poche parole superflue da lor si usavano; e sopra lo stesso pensiero mai non fermavansi lungamente. A questa concisione e sobrietà di espressioni la loro poesia era tenuta della maggior parte della sua sublimità; e tutti gli scrittori che mirano al sublime, molto possono approfittare, imitando a questo riguardo lo stile del vecchio Testamento. Imperocchè siccome ho già dimostrato, niuna cosa è tanto nemica del sublime, quanto la prolissità o diffusione. La mente non riceve mai tanta impressione da una grande idea, che le vien presentata, come quando n'è percossa ad un colpo solo; col prolungare l'impressione non facciamo che indebolirla. Di fatto la più parte degli antichi poeti originali di tutte le nazioni son semplici e concisi. Le superfluità e ridondanze di stile furono l'effetto dell'imitazione ne' tem-

pi posteriori, quando i componimenti venner dall'arte e dallo studio più che dal genio nativo.

Non v'ha scritto tanto abbondante delle più ardite e animate figure, quanto i libri sacri: sulla qual cosa sarà bene il trattenerci alcun poco, giacchè per la familiarità che di buon'ora acquistiamo con questi libri (familiarità più col suono delle parole che col loro significato) ci sfuggono in essi quelle bellezze di stile, che in altri libri attrarrebbero una particolare attenzione. Le metafore, le similitudini, le allegorie, le personificazioni vi son frequentissime. Per render loro la dovuta giustizia, fa di mestieri, che ci trasportiam col pensiero nel paese della Giudea, e ci ponghiamo davanti agli occhi quelle scene e quegli oggetti, con cui erano gli ebrei scrittori addimesticati. Eguale attenzione richiedesi per gustare gli scritti di qualunque poeta, che sia di diverso paese e diversa età. Conciossiachè le immagini di qualunque buon poeta sono sempre copiate dalla natura e dai costumi attuali; se tali non sono, non possono esser vive, laonde per entrare nella proprietà e convenevolezza delle immagini sue, dobbiam ognor procurare di porci nella sua medesima situazione. Or ciò facendo noi troveremo, che le metafore e le similitudini de' poeti ebrei ci presentano vedute bellissime degli oggetti naturali del lor paese, e delle arti e occupazioni della lor vita comune.

Gli oggetti naturali, come la luce e le tenebre, le piante e i fiori, i boschi e le campagne, che pur bellissime figure lor suggeriscono, son certamente a lor comuni in qualche parte con tutt'i poeti di qualunque età e paese. Ma per gustare interamente siffatte figure convien sapere, che molte nascono dalle circostanze particolari del territorio della Giudea. Ne' mesi estivi poca o niuna pioggia cader suole in quel paese. Mentre duravano i gran caldi, il terreno era intollerabilmente arso; la mancanza d'acqua era perciò riguardata come una grande calamità, e una pioggia abbondante, o un rio fecondo cangiava tutta la faccia della natura, e destava di gran lunga maggior piacere, che non possano simili cause in noi risvegliarne,

Quin-

Quindi a rappresentar le sciagure, veggiam sì frequenti presso di loro le allusioni ad un terreno arido e sitibondo, in cui non v'ha acqua; e per descrivere il passaggio dalla sciagura alla prosperità, le loro metafore spesso eran fondate sul cader della pioggia, e lo sgorgar delle fonti nel deserto. Così in Isaia cap. XXXV: „ S'allegrerà il paese deserto e impraticabile, ed esulterà la solitudine, e germoglierà quasi giglio. = Poichè sgorgarono nel deserto le acque, e i torrenti „ nella solitudine. E la terra arsiccia si cangerà in „ istagno, e la sitibonda in fonti di acque. Ne' covili, „ ove prima abitavano i draghi, sorgerà la verzura „ della canna e del giunco ". Simili immagini sono ad Isaia assai familiari, e in parecchi luoghi delle sue profezie s'incontrano.

Per egual modo siccome la Giudea era un paese montuoso, così era esposta ne' mesi piovosi a frequenti inondazioni per l'escrescenza de' torrenti, che improvvisamente precipitavano dalle montagne, strascinando seco ogni cosa. Quindi le frequenti allusioni allo strepito e alla violenza delle molte acque, e le grandi calamità sì spesso paragonate al traboccar de' torrenti, che in quel paese dovea presentare immagini di sommo spavento: „ L'abisso chiama l'abisso nella voce delle sue cateratte. Tutte le tue inondazioni e i „ tuoi flutti passarono sopra di me. " Salm. XLI.

Le due montagne più riguardevoli del paese erano il Libano ed il Carmelo: il primo distinto per la sua elevazione, e pe' boschi di alti cedri che lo coprivano; il secondo per la sua bellezza e fertilità, e per la ricchezza delle sue viti e de' suoi ulivi. Quindi colla massima convenevolezza il Libano viene citato come immagine di tutto ciò ch'è grande o magnifico, e il Carmelo di ciò ch'è vago e ridente. „ E' stata „ a lei data, dice Isaia, la gloria del Libano, e l'av- „ venenza del Carmelo ". Il Libano è posto assai volte metaforicamente per tutto il popolo d'Israele, pel tempio, pel Re d'Assiria. Il Carmelo per la dolcezza della pace e della prosperità. „ La tua presenza è co- „ me il Libano ", dice Salomone parlando della dignitosa presenza d'un uomo; ma parlando della bel-

lezza di una donna dice: „ il tuo capo è come il Carmelo ". Cantic. V. e VII.

E' da osservare inoltre, che nelle immagini di genere spaventoso i sacri poeti traggono spesso le loro descrizioni da quella violenza degli elementi, e da quegli scotimenti della natura, che scorgevano nel loro clima. I tremuoti non erano molto rari, e le procelle di grandini, tuoni e fulmini accompagnate da turbini e da caligini, nella Giudea e nell' Arabia di molto eccedevano quel che accade in questo genere nelle regioni più temperate. Isaia descrive la terra „ vacillante a guisa di ebbro, e via portata a guisa di tenda ". E là dove nel Salmo XVII è rappresentata in queste circostanze di terrore la comparsa dell' Onnipossente, e si dice che „ le tenebre sono il suo padiglione, e le grandini e i carboni di fuoco la sua voce, e che apparvero le sorgenti dell' acque, e si scopersero i fondamenti della terra ", sebbene qualche allusione esser vi possa, come crede il dr. Lowth, alla storia della discesa di Dio sul monte Sina, sembra però più probabile, che queste figure fosser prese direttamente da quelle convulsioni della natura, che l'autor conosceva, e che suggerivano immagini più forti e più sublimi di quelle che ora a noi si presentano.

Oltre agli oggetti naturali del lor paese, troviamo presso gli Ebrei frequentemente impiegati i riti della lor religione, e le arti e occupazioni della lor vita comune, per fondamenti di nuove immagini. Essi eran dediti principalmente all' agricoltura e alla pastura. Queste arti eran da essi tenute in grande onore, non isdegnate da' lor Patriarchi, e Re, e Profeti. Poco addetti al commercio, separati dal resto del mondo per le loro leggi e la lor religione, essi erano ne' più bei giorni del loro stato in certo modo stranieri ai raffinamenti del lusso. Quindi le molte allusioni alla vita pastorale, a' verdi pascoli, alle acque tranquille, e alla cura e vigilanza di un pastore sopra del suo gregge, che tanta soavità e tenerezza ispirano anche a' nostri giorni nel Salmo XXII, e in varj altri passi poetici delle Scritture. Quindi tutte le immagini fondate

sopra le occupazioni campestri; sopra il torchio dell'uva, sull'aja, la stoppia, la paglia. Il non gustare siffatte immagini è effetto di una falsa delicatezza. In Omero sono frequenti almeno del pari; e più particolari e minute le similitudini prese da ciò che ora noi chiamiamo viver volgare; ma nel maneggio di esse egli è molto inferiore a' sacri scrittori, i quali generalmente ai lor paragoni di questa specie mescolano qualche cosa di dignitoso e di grande per nobilitarli. Quale inesprimibil grandezza a cagion d'esempio non riceve la seguente rurale immagine d'Isaia dall'intervento della Divinità? „ Il tumulto del popolo è „ come lo strepito di molte acque inondanti; ma Iddio lo sgriderà, ed egli porrassi in fuga, e sarà rapito come la polve de' monti in faccia al vento, e „ come il turbine in faccia alla tempesta. " Cap. XVII.

Frequenti allusioni troviamo pure ai riti ed alle cerimonie della lor religione, alle distinzioni legali delle cose monde e immonde, al servigio del tempio, all'abbigliamento de' sacerdoti, ed ai più segnalati avvenimenti della loro storia, come la distruzione di Sodoma, la discesa di Dio sul monte Sina, il miracoloso passaggio del mar rosso. La religione degli Ebrei inchiudeva tutte le loro leggi e la loro civil costituzione. Era piena di splendidi riti esterni, che occupavano i loro sensi; era connessa con ogni parte della loro storia nazionale; e quindi tutte le idee fondate sopra la religione avean per essi una dignità e un'importanza singolare, ed erano propriissime ad esaltare la loro immaginazione.

Da tutto questo risulta che la parte immaginativa de' sacri poeti è altamente naturale ed espressiva; è direttamente copiata dagli oggetti reali che avevano dinanzi agli occhi; ed ha il vantaggio di essere più compiuta in sè stessa, e più interamente fondata sopra l'idee e i costumi nazionali, che quella del più gran numero degli altri poeti. In leggendo le loro opere noi ci troviamo continuamente nel paese della Giudea; le palme e i cedri del Libano ci stanno sempre in prospetto; la faccia del lor territorio, le circostanze del loro clima, i costumi del popolo, le auguste

cerimonie della religione costantemente ci passan dinanzi in diverse forme.

Le similitudini adoperate da' sacri poeti generalmente son brevi. Toccano un solo punto di somiglianza piuttosto che allargarsi in piccoli episodj, come presso altri si scorge. A questo riguardo essi hanno forse un vantaggio sopra gli autori greci e latini, le cui similitudini per la lunghezza a cui si stendono, interrompono qualche volta di troppo la narrazione, e mostrano troppo visibilmente lo studio e la fatica; laddove ne' poeti ebrei rassembran piuttosto ai lampi d'una vivace fantasia, che coglie di fuga qualche somiglianza o analogia, e torna subito al proposito. Tale è la seguente doppia similitudine, che si legge nelle ultime parole di Davide, ricordate nel secondo libro di Samuele Cap. XXIII., introdotta per descrivere la felice influenza di un buon governo sopra del popolo: „ Chi regna sopra degli uomini, dee regnar giusta„ mente nel timor del Signore, pari alla luce dell' au„ rora, che presso al nascer del sole splende senza „ nubi in sul mattino, pari all'erba che lietamente „ germoglia dalla terra fecondata dalle piogge.

L'allegoria similmente è una figura, che in essi frequentemente si trova. Quando ho trattato di questa a suo luogo, ne ho recato in esempio la bellissima allegoria che leggesi nel salmo LXXIX., dove il popolo d'Israele è paragonato ad una vigna. Le parabole sono una specie d'allegoria, e di queste pure i sacri libri son pieni: le quali se alcuna volta ci sembrano oscure, dobbiam ricordarci, che in que' primi tempi era costume universale presso tutte le orientali nazioni di trasmettere le verità sacre sotto misteriose figure e rappresentazioni.

Ma la figura, che più d'ogn' altra solleva lo stile delle Scritture, e gli dà una particolare arditezza e sublimità, si è la prosopopea o personificazione. Niuna prosopopea usata da un poeta è sì magnifica e sorprendente, come son quelle degli scrittori divinamente ispirati. Nelle grandi occasioni essi animano ogni parte della natura, spezialmente quando si tratta di qualche comparsa od operazion dell'Onnipossente: „ In-

„ nanzi a lui presentossi la pestilenza. = Le acque ti
„ videro, o Dio, e si spaventarono. = I monti ti vi-
„ dero, e tremarono. = L'abisso alzò la sua voce, e
„ stese le sue mani " ec. Quando si fa ricerca del
luogo della sapienza, Giobbe introduce l'abisso che
dice: „ non è in me; il mare pur dice: non è in me;
„ la distruzione e la morte dicono: ne abbiamo udito
„ colle nostre orecchie la fama. " Il già riportato su-
blime passo del libro d'Isaia, che descrive la caduta
del Re d'Assiria, è pieno similmente d'oggetti per-
sonificati: gli abeti e i cedri del Libano esultano per
la caduta di lui; l'inferno sommove dal fondo i tra-
passati per corrergli incontro alla sua venuta; e i mor-
ti Re sono introdotti a parlare e ad insultarlo. Dello
stesso genere sono quelle vivaci e appassionate apostro-
fi alle città ed alle provincie, alle persone ed alle co-
se, di cui abbondano dappertutto i libri profetici. „O
„ spada del Signore, e quando riposerai? Entra nella
„ tua guaina, rinfrescati, e taci. Come riposerà, aven-
„ dole Iddio comandato di spingersi contro Ascalona,
„ e contro le sue marittime regioni? " ec. Gerem. 47.
Generalmente parlando, poichè troppo lungo sareb-
be l'estendersi sopra gli esempj di ogni cosa, lo sti-
le di tutt'i libri poetici del vecchio Testamento è fer-
vido, ardito, animato più di quello di tutte l'altre poe-
sie. Egli è estremamente diverso da quella regolare e
corretta espressione, a cui le nostre orecchie sono ac-
costumate nelle poesie moderne: egli è l'impeto del-
l'ispirazione. Le scene non son freddamente descrit-
te, ma rappresentate, come se passassero sotto agli
occhi nostri. Ad ogni oggetto, ad ogni persona si par-
la, come se fosse presente. I passaggi sono spesse vol-
te subitanei; la connessione è sovente oscura; le per-
sone sono spesso cangiate; le figure intrecciate e am-
massate l'una su l'altra. Un'ardita sublimità, non una
corretta eleganza è il suo carattere. Noi veggiamo lo
spirito dello scrittore sollevato sopra sè stesso far ogni
sforzo per metter fuori idee troppo difficili ad espri-
mersi.

Dopo queste generali osservazioni sopra la poesia
delle Scritture, farò adesso un cenno delle diverse

specie di poetici componimenti, che trovansi ne' sacri libri, e conchiuderò con un breve ragguaglio de' caratteri distintivi de' principali scrittori.

Le varie specie di poesia che troviamo nelle Scritture, sono principalmente la didattica, la pastorale, l' elegiaca, e la lirica. Della poesia didattica il libro de' Proverbj è il più notabile esempio. I primi nove capitoli di questo libro sono altamente poetici, e adorni di molte figure e molte grazie d'espressione. Al decimo capitolo lo stile è sensibilmente alterato; e scende a un grado più basso, ove si mantiene sino alla fine, conservando però quella maniera sentenziosa, e vibrata, e quella artificiosa costruzione di periodi, che distingue tutte le poesie ebraiche. L' Ecclesiaste vien pure sotto a questo capo, come anche alcuni salmi, particolarmente il salmo 118.

Della poesia elegiaca molti saggi bellissimi nelle Scritture s' incontrano, come il lamento di Davide sopra il suo amico Gionata, varj passi de' libri profetici, e varj salmi composti in occasioni di calamità e di dolore. Il salmo 41 particolarmente è tenero e lamentevole in sommo grado. Ma il più regolare e perfetto componimento elegiaco, che sia nella Scrittura, e forse in tutte l' opere poetiche, è il libro intitolato le Lamentazioni di Geremia. Siccome il Profeta in questo libro piange la distruzione del tempio e della santa città, e il rovesciamento di tutto lo stato, così aduna tutte le patetiche immagini, che un soggetto sì tristo può suggerire. La composizione è sommamente artificiosa. Introduconsi a vicenda il Profeta, e la città di Gerusalemme ad esprimere il lor dolore; e finalmente un coro del popolo innalza le più fervorose e dolenti suppliche all' Eccelso. I versi dell' originale, come in parte apparisce ancora nella versione letterale, sono più lunghi che negli altri generi di poesia ebraica, e la melodia vi è più fluida, e meglio adattata al lamentevole tono dell' elegia.

La Cantica di Salomone ci offre un egregio esempio della poesia pastorale. Considerata secondo il senso spirituale, essa è indubitatamente una mistica allegoria; ma nella forma è un dramma pastorale, o un perpe-

tuo dialogo fra persone rappresentate sotto il carattere di pastori, e coerentemente a questa forma è piena d'immagini pastorali e campestri dal principio sino alla fine.

Di lirica poesia, ossia di quella che intendesi accompagnata dalla musica, il vecchio Testamento è pienissimo. Oltre al gran numero d'inni e di cantici, che troviamo sparsi ne' libri storici e profetici, come il cantico di Mosè, quello di Debora, e varj altri di simil natura, tutto il libro de' Salmi dee considerarsi come una collezione di sacre odi. In esso troviamo l'ode presentataci in tutte le sue varie forme, e sostenuta col più scelto spirito della lirica poesia; or vivace, festosa, trionfante, or grave e magnifica, ed ora tenera e dolce. Da queste pruove è manifesto, che nelle sacre Scritture contengonsi abbondevoli esempj di varj de' principali generi di poesia.

Tra gli autori de' sacri libri si scorge un'evidente diversità di stile e di maniera, e il delineare i lor diversi caratteri non poco contribuirà a poter leggere le loro opere con più vantaggio. I più eminenti fra i sacri poeti sono l'autore del libro di Giobbe, Davide, ed Isaia. Siccome i componimenti di Davide sono di genere lirico, così v'ha in essi maggiore varietà di maniera e di stile, che in quelli degli altri due. La maniera, in cui Davide più si distingue, è la dolce, tenera, e piacevole. Ben si trovano ne' suoi salmi de' passi eziandio forti e sublimi; ma nella forza della descrizione ei cede a Giobbe, e nella sublimità ad Isaia. Si tiene egli d'ordinario in una specie di temperata grandezza, e a questa incontanente ritorna, se in qualche occasione sopra di lei si solleva. I salmi che più ci commovono sono quelli in cui descrive la felicità de' giusti, o la bontà del Signore, quelli in cui esprime i teneri sentimenti d'un'anima divota, o innalza fervide e affettuose preghiere al cielo. Isaia è senza eccezione il più sublime di tutt'i poeti. Ciò si scorge bastantemente anche nelle versioni. La maestà è il suo carattere dominante, maestà più imperiosa, e più uniformemente sostenuta, che quella degli altri poeti del vecchio Testamento. Ei possiede, così ne'con-

cetti come nelle espressioni, una dignità e grandezza che non ha paragone, ed è particolare a lui solo. V'ha pure nel suo libro maggior chiarezza ed ordine e più visibile distribuzione di parti, che in alcun altro de' profetici scritti.

Geremia è d'indole affatto diversa; ei poco s'innalza al sublime, e piega sempre al tenero e all'elegiaco. Ezechiele nella grazia ed eleganza poetica è di molto inferiore così ad Isaia come a Geremia; ma si distingue per un carattere di forza e ardenza straordinaria. Per usare l'eleganti espressioni del dr. Lowth intorno a questo profeta: *Est atrox, vehemens, tragicus, in sensibus fervidus, acerbus, indignabundus; in imaginibus fœcundus, truculentus & nonnunquam pene deformis; in dictione grandiloquus, gravis, austerus, & interdum incultus, frequens in repetitionibus, non decoris aut gratiæ causa, sed ex indignatione & violentia. Quicquid susceperit tractandum, id sedulo persequitur, in eo unice hæret defixus, a proposito raro deflectens. In cæteris, a plerisque vatibus fortasse superatus; sed in eo genere, ad quod videtur a natura unice comparatus, nimirum vi, pondere, impetu, granditate, nemo unquam eum superavit* (1). Lo stesso dotto scrittore paragona Isaia ad Omero, Geremia a Simonide, ed Ezechiele ad Eschilo. La maggior parte del libro d'Isaia è poetica nel vero senso; di Geremia e di Ezechiele non più della metà può dirsi appartenere alla poesia. Fra i Profeti minori quelli che più distinguonsi per poetico spirito sono Osea, Gioe-

(1) " Egli è atroce, veemente, tragico; ne'sentimenti è fervido, acerbo, sdegnoso; nelle immagini fecondo, truce, e talvolta quasi deforme; nella dizione magnifico, grave, austero, e talvolta incolto; frequente nelle ripetizioni, non per decoro o per grazia, ma per indignazione e violenza. Su tutto ciò che imprende a trattare, insiste premurosamente, in quel solo si riman fisso, e dal proposito rare volte si allontana. Nelle altre cose egli è forse da molti poeti superato; ma in quel genere, a cui sembra dalla natura unicamente formato, voglio dire nella forza, nel peso, nell'impeto, nella grandiosità, ninno l'ha vinto."

le, Michea, Abacuc, e spezialmente Nahum. Nelle profezie di Daniele e di Giona non v'ha poesia.

Resta ora solo a parlar del libro di Giobbe, col quale terminerò. E' noto che questo libro è antichissimo, e generalmente riputato il più antico di tutt'i libri poetici; ma l'autore è incerto. E' osservabile che questo libro non ha connessione cogli affari e i costumi degli Ebrei. La scena è nella terra di Hus, o Idumea, che è una parte dell'Arabia; e le immagini in esso adoperate sono generalmente di specie diversa da quella che abbiam dimostrata comune agli ebrei poeti. Non vi troviamo allusioni a' grandi avvenimenti della storia sacra, ai riti religiosi de' Giudei, al Libano, o al Carmelo, o ad altre particolarità del clima della Giudea. Troviamo poche similitudini prese da' fiumi o da' torrenti, che non erano oggetti familiari in Arabia. Ma la più lunga similitudine che in questo libro s'incontra, è d'un oggetto ben conosciuto in quel paese, cioè d'un ruscello, il quale vien meno nella stagione del caldo, e delude l'aspettazione del viaggiatore.

La poesia però del libro di Giobbe è non solamente eguale a quella di qualunque altro sacro scrittore, ma superiore a tutte, eccetto quella del solo Isaia. E siccome questi è il più sublime, Davide il più dolce e più tenero, così Giobbe è il più descrittivo e più immaginoso di tutti. Niuno ha più fuoco di fantasia, niuno abbonda più di metafore, e può dirsi non che descriva, ma che renda visibile tutto quello che tratta. Molti esempj recare se ne potrebbero; ma osserviam solamente i forti e vivi colori, co' quali nel seguente passo, tratto dai capi 18 e 20 del suo libro, ci dipinge la condizione de' malvagi. Notisi con quale rapidità le sue figure ci sorgon dinanzi, e quanto profonda impressione al tempo stesso ci lasciano nell'immaginazione. „ La luce si ottenebrerà nel padiglione „ dell'empio, e la lucerna ch'è sopra di lui si estin- „ guerà. S'accorceranno i passi del suo valore, e lo „ precipiterà il suo consiglio. Poichè ha posto i piè „ nella rete, e passeggia sopra alle maglie di quella. „ Stretta da' lacci sarà la sua pianta, e contro di es- „ so arderà la sete. Nascosto in terra è il suo calap-

„ pio, e il suo trabocchetto in quel sentiero. Si af-
„ fievolisca per la fame la sua robustezza, e l'inedia
„ invada le sue coste. Divori la bellezza della sua cu-
„ te, consumi le braccia di lui la primogenita morte.
„ Strappisi dal padiglione di lui la fiducia; e la mor-
„ te quasi re lo calpesti. Abitino nel padiglione di lui
„ i compagni di quello che non esiste; nel padiglione
„ di lui si sparga lo zolfo. S'inaridiscano al basso le
„ sue radici; e al di sopra calpestisi la sua messe. Pe-
„ risca dalla terra la sua memoria: e il suo nome più
„ non propalisi nelle piazze. Lo cacceran dalla luce
„ nelle tenebre; e via lo porteranno dal mondo. Se-
„ me di esso non rimarrà, nè progenie nel suo popo-
„ lo, nè avanzo alcuno nel suo paese. Sul giorno di
„ lui stupiranno gli ultimi; e invasi da spavento saran-
„ no i primi. = Questo so dal principio, dacchè l'uo-
„ mo è stato posto sopra la terra, che la lode degli
„ empj è breve, e il gaudio dell'impostore è come
„ un punto. Se ascendesse infino al cielo la sua super-
„ bia, e il suo capo toccasse le nubi, quasi sterquili-
„ nio in fine si perderà, e que' che l'avean veduto di-
„ ranno: Dov'è? Come sogno che via se ne vola più
„ non troverassi; fuggirà a guisa di visione notturna.
„ L'occhio che mirato l'avea nol vedrà più; nè ve-
„ drallo più oltre il luogo suo. Consunti dall'indigen-
„ za saranno i suoi figli, e le sue mani gli renderan-
„ no il suo dolore. Le sue ossa empirannosi de' vizj
„ della sua adolescenza, e con lui dormiran nella pol-
„ ve. Perocchè essendo stato dolce il male nella sua
„ bocca, il nasconderà sotto alla sua lingua. Gli per-
„ donerà, e non l'abbandonerà, e il celerà nella sua
„ gola. Il pane nel suo ventre si cangerà in fiele di
„ aspidi. Vomiterà le ricchezze che ha divorato, e
„ gliele strapperà Iddio dal ventre. Suggerà il capo
„ degli aspidi; e la lingua della vipera l'ucciderà. Non
„ vedrà i rivoletti del fiume, del torrente di mele e
„ di burro. Pagherà il fio di tutto quello che ha fatto,
„ nè però fia consunto: secondo la moltitudine delle
„ sue frodi avrà a soffrire. Poichè a forza snudò i po-
„ veri; rapì la casa invece di fabbricarla. Non si è sa-
„ ziato il suo ventre, e dopo aver avuto quel che bra-

„ mava, nol potrà possedere. Nulla rimase del suo ci-
„ bo; e perciò nulla rimarrà de' suoi beni. Quando sa-
„ rà satollo, fia stretto, avvamperà, e piomberà ogni
„ dolore sopra di lui. Fuggirà l'armi di ferro; e in-
„ capperà nell'arco di rame. La spada si edrà tratta
„ dalla sua guaina, e folgorante nella sua amarezza;
„ andranno e verranno sopra di lui i terribili. Tutte le
„ tenebre sono riposte per entro ai nascondigli di lui;
„ divorerallo il fuoco che non arde, si affliggerà ab-
„ bandonato nella sua tenda. Riveleranno i cieli la sua
„ iniquità, e sorgerà la terra contro di lui. Aperto sa-
„ rà il germe della sua casa; sarà tolto nel giorno del
„ furore di Dio." (1)

LEZIONE. V.

Poesia epica.

Rimane ora a trattare dei due più alti generi della poesia, cioè dell'epica, e della drammatica. Incomincio dall'epica. La presente lezione si aggirerà sui principj generali di questa specie di componimento: in seguito darò un prospetto del carattere e del genio de' più celebri poeti epici.

Il poema epico è universalmente riconosciuto come il più dignitoso fra tutte l'opere poetiche, e insieme il più difficile a ben eseguirsi. Il formare una storia poetica, la qual diletti e interessi ogni leggitore, l'empirla di accidenti adattati, l'avvivarla con varietà di caratteri e di descrizioni, ed in un'opera lunga mantener quella proprietà di sentimenti, e quella eleva-

(1) Nei tre primi volumi del *Parnaso de' Poeti Classici d' ogni nazione trasportati in lingua italiana*, (Antonio Zatta 1793) evvi un copioso saggio sopra ogni maniera di poesia ebraica, drammatica, lirica, pastorale ec. Meritano peculiar ricordanza le versioni de' Salmi di varj autori, del libro di Giobbe di Francesco Rezzano, della Cantica di Evasio Leone, non che di molti tratti profetici d'altri valenti Italiani. *L' Editore.*

zione di stile che il carattere epico richiede, è indubitatamente il più alto sforzo del poetico genio. Perciò sì pochi in quest' impresa son riusciti; e alcuni severi critici appena consentono, che alcun altro poema porti il nome di epico fuor dell' Iliade, e dell' Eneide.

Dee però confessarsi non esservi materia, in cui i critici abbian mostrato maggior pedanteria che in questa. A forza di nojose discussioni fondate sopra una sommissione servile all' autorità, gli hanno dato una tal aria di mistero, da render difficile ad un leggitore ordinario il concepire che cosa sia il poema epico. Secondo la definizione di Bossu egli è un discorso inventato dall' arte per formare i costumi degli uomini col mezzo dell' istruzioni nascoste sotto l' allegoria di qualche azione importante espressa in versi. Questa definizione potrebbe convenire anche a varie favole d' Esopo, se fossero alquanto lunghe, e versificate; e di fatto il summentovato critico per illustrare la sua definizione fa un parallelo formale tra la costruzione di una delle favole d' Esopo, e l' Iliade d' Omero. La prima cosa, dic' egli, che fa uno scrittore d' apologhi, e di poemi eroici, è il fissar qualche massima o punto di moralità, che nella sua opera si propone d' insinuare. Poscia inventa una storia generale, o una serie di fatti senz' alcun nome, ch' ei crede più acconci ad illustrare la moral divisata. Finalmente particolarizza la sua storia, vale a dire, se è un favoleggiatore, introduce il cane, la pecora, il lupo; se è un poeta epico, cerca nell' antica storia alcuni nomi proprj di eroi da darsi a' suoi attori; e il suo piano è bell' e formato.

Questa è una delle più assurde e insulse idee, che sieno mai entrate nella testa di verun critico. Omero, dice egli, vide i Greci divisi in un gran numero di stati indipendenti, ma spesso obbligati ad unirsi in un corpo contra i comuni nemici. La più utile istruzione, che potesse dar loro in cotal situazione, si era, che la malintelligenza de' capi è la rovina della causa comune. Per avvalorare siffatta istruzione egli immaginò la seguente storia generale. Varj principi si uni-

scono in lega contro il loro nemico. Il principe ch'era stato scelto per condottiero dell'esercito oltraggia uno de' più valenti confederati, il qual perciò si ritira, e ricusa di prender parte alla comune intrapresa. Grandi disastri sono la conseguenza di questa divisione, finchè avendo per la discordia sofferto ambe le parti, il principe offeso dimentica la ricevuta ingiuria, e si riconcilia col capo, di che poi nasce una compiuta vittoria sopra i loro nemici. Su questo piano in generale della favola, aggiugne Bossu, non importava gran fatto che Omero impiegasse per riempirlo nomi di bestie e d'uomini: in amendue le maniere sarebbe stato egualmente istruttivo. Ma perchè gli piacque introdur piuttosto gli eroi, prese la guerra di Troja per teatro della sua favola, finse ivi la succennata azione, diede il nome di Agamennone al condottier dell'esercito, quello d'Achille al principe offeso, e così nacque l'Iliade.

Chi può darsi a credere, che Omero abbia proceduto in questa guisa, può credere qualunque cosa. Ma il certo si è, che un autore, il qual componesse conformemente a questo piano, che disponesse nella sua mente tutto il soggetto, mirando soltanto alla morale istruzione senza pensare ai personaggi che debbon essere gli attori, potrebbe scrivere per avventura delle utili favole pe' fanciulli; ma quanto al poema epico, se mai si arrischiasse a tentarne uno, riuscirebbe in modo da trovar ben pochi leggitori. Niun uomo di qualche gusto può dubitare, che i primi oggetti i quali feriscono un poeta epico, sono l'eroe ch'ei vuol celebrato, e l'azione o storia che debb'essere il fondamento del suo poema. Non si mette egli, come un filosofo, a formar il piano di un trattato di morale. Il suo estro è infiammato da qualche grande intrapresa che gli par nobile e interessante, e che perciò ei trasceglie come degna d'esser celebrata col più sublime genere di poesia. Non v'ha poi alcun soggetto di questa specie, che generalmente non somministri qualche morale istruzione. Quella che Bossu allega, certamente dall'Iliade è suggerita; e ve n'ha pur un'altra che del pari naturalmente ne viene, e che egualmente si

può assegnare come la morale di quel poema; cioè che la Provvidenza vendica quelli che han sofferta un'ingiustizia; ma che quand'essi permettono al loro sdegno d'andar tropp'oltre, sopra di sè medesimi pur attraggono le sciagure. Il soggetto del poema è l'ira d'Achille cagionata dall'ingiustizia di Agamennone. Giove vendica Achille col dar vantaggio ai Trojani contro Agamennone, ma perseverando ostinato nell'ira sua, Achille perde il diletto amico Patroclo.

La vera natura dell'epopea è la poetica esposizione di qualche illustre intrapresa. Questa definizione ha tutta quella esattezza che il soggetto può comportare; e oltre all'Iliade, all'Eneide, e alla Gerusalemme liberata del Tasso, che sono forse le tre più regolari e più complete opere epiche, che mai sieno state composte, comprende varj altri poemi. L'escludere dall'epopea tutt'i poemi, che non sono formati esattamente sul modello di quelli, è una sofistica pedanteria. Noi possiam dare delle esatte definizioni e descrizioni de' minerali, delle piante, degli animali, e possiamo distribuirli con precisione nelle diverse classi cui appartengono, perchè la natura ci somministra un visibile e costante campione a cui riferirli; ma rispetto alle opere d'immaginazione e di gusto, dove la natura non ha fissato verun campione, ma ha lasciato luogo a bellezze di varj generi, egli è assurdo tentare di definirle e circoscriverle colla medesima precisione. La critica quando pretende di fissar questi limiti degenera in frivole quistioni di parole soltanto e di nomi. Io perciò non ho scrupolo di porre nella medesima classe coll'Iliade e coll'Eneide anche il Paradiso perduto di Milton, la Farsalia di Lucano, la Tebaide di Stazio, il Fingal e Temora di Ossian, la Lusiade di Camoens, l'Enriade di Voltaire, il Telemaco di Fenelon, il Leonida di Glover, l'Epigoniade di Wilkie; quantunque altri più, altri meno s'accostino alla perfezione di que' due primi. Tutti indubitatamente sono epici, vale a dire poetici racconti di grandi avventure, che è ciò che intendesi per questo nome.

Circa allo scopo morale, benchè io non possa concedere, che l'essenza del poema epico sia tutta ripo-

sta nell'allegoria, o in una favola inventata per illustrare qualche verità, è però certo, che niuna specie di poesia per sua natura è più morale di questa. Ma il suo effetto nel promovere la virtù non dee misurarsi da una sola massima che risulti dalla storia totale, com'è la moralità di una favoletta d'Esopo. Troppo misero e trivial concetto del vantaggio che dee cavarsi dalla lettura d'un lungo poema epico, sarebbe quello di poterne raccoglier sul fine qualche comune moralità. Il suo effetto nasce dall'impressione che su la mente del leggitore fanno le parti prese separatamente, non men che tutto il poema, dai grandi esempj, che quegli si vede posti dinanzi agli occhi, dagli alti sentimenti, che gli accendono l'anima, o la sollevano sopra sè stessa. Il fine, che l'autor si propone, è d'ingrandire le nostre idee intorno all'umana perfezione, o in altre parole, di eccitare la maraviglia. Or questo non si può adempiere che con una convenevole rappresentazione di fatti eroici e di virtuosi caratteri. Imperocchè un'eccelsa virtù è quella che tutto l'uman genere è fatto per ammirare più di qualunque altra cosa; e perciò i poemi epici sono e debbon essere altamente favorevoli alla causa della virtù. Il valore, la verità, la giustizia, la fedeltà, l'amicizia, la pietà, la magnanimità sono gli oggetti che nel corso di tali componimenti ci debbon essere presentati alla mente co' più splendidi colori. Nella condotta de' virtuosi personaggi allor s'impegnano le nostre affezioni; noi prendiam interesse ai lor disegni, ai lor disastri; si destano le generose premure del pubblico bene; si purga il cuore delle sensuali e basse inclinazioni, e si accostuma a prender parte nelle grandi ed eroiche intraprese. Nè piccola testimonianza a favore della virtù, per dirlo pur di passaggio, si è questa, che varj de' più squisiti piaceri degli uomini, siccome è quello che si ritrae dalla lettura di un eccellente poema, debban esser fondati sopra alla rappresentazione di sentimenti ed atti virtuosi. Questa testimonianza è di tanto peso, che se fosse in poter degli scettici l'indebolire la forza di que' ragionamenti, che stabiliscono la distinzione fra il vizio e la virtù, i soli scritti

degli epici poeti pur basterebbero a confutare la loro falsa filosofia, mostrando con quell'appello che fan di continuo ai sentimenti dell'uman genere in favore della virtù, che i fondamenti di lei sono altamente radicati nell'umana natura.

Lo spirito generale dell'epopea abbastanza dimostra la sua distinzione da ogni altro genere di poesia. Nelle opere pastorali l'idea dominante è l'innocenza e la tranquillità; la compassione è il grand'oggetto della tragedia; il ridicolo è la provincia della commedia; il carattere predominante dell'epica è l'ammirazione eccitata dall'eroiche azioni. E' bastantemente distinta dalla storia sì per la sua poetica forma, che per la libertà delle finzioni, di cui si serve. E' più placida della tragedia, poichè sebbene in certe occasioni ammetta, anzi richiegga il patetico e il veemente, ciò non riguardasi come suo carattere particolare. Domanda più di ogn'altra specie di poesia una dignità grave, eguale, e sostenuta. Prende maggiore estensione di tempo e di azione, che la poesia drammatica; e quindi permette uno sviluppo di caratteri più compiuto. Il dramma spiega i caratteri principalmente per mezzo de' sentimenti e delle passioni, il poema epico principalmente per mezzo delle azioni. Perciò le commozioni che questo produce non son così violente, ma più prolungate. Tali sono le generali caratteristiche di questa specie di composizione. Ma per darne un'idea più particolare, prenderemo a considerare il poema epico sotto a tre capi: 1 rispetto al soggetto o all'azione; 2 rispetto agli attori od a' caratteri; 3 rispetto alla narrazione del poeta.

Il soggetto del poema epico dee avere tre proprietà: deve esser uno, deve esser grande, deve esser interessante.

Primieramente l'azione o l'impresa che il poeta sceglie per suo soggetto dev'esser una. Io ho avuto frequentemente occasione di ricordare in varj generi di componimenti l'importanza dell'unità, per fare su l'animo una piena e forte impressione. Aristotele nel poema epico la riguarda come essenziale; e certamente è la più necessaria delle regole che ad esso apparten-

tengono. Imperocchè egli è indubitato, che nel racconto d'eroiche avventure molti fatti dispersi e indipendenti non possono mai colpire un leggitore così profondamente, nè sì fortemente impegnare la sua attenzione, come una favola che sia una e connessa, dove i varj accidenti dipendano l'un dall'altro, e tutti cospirino all'adempimento di un medesimo fine. In un regolare poema quanto più questa unità si rende sensibile all'immaginazione, tanto migliore è l'effetto: e per questa ragione, come osserva Aristotele, non basta che il poeta si limiti alle azioni d'un uomo, o a quelle che sono accadute in un certo periodo di tempo; ma l'unità dev'esser posta nel soggetto medesimo, e nascere dalla combinazione delle varie parti in un sol tutto.

Ne' grandi poemi epici quest'unità di azione è bastantemente palese. Virgilio, a cagion d'esempio, ha scelto per suo soggetto lo stabilimento d'Enea in Italia; e dal principio al fine questo soggetto ci è sempre in vista, e insieme ne lega tutte le parti con un'intera connessione. L'unità dell'Odissea è della stessa natura, cioè il ritorno e il ristabilimento d'Ulisse nella sua patria. Il soggetto del Tasso è la liberazione di Gerusalemme dagl'infedeli; quello del Milton l'espulsione de' nostri primi progenitori dal Paradiso. Nell'Iliade il soggetto è l'ira d'Achille, colle conseguenze che produsse: i Greci han da' Trojani varie sconfitte finchè son privi dell'ajuto d'Achille; al suo riconciliarsi con Agamennone la vittoria succede, e si chiude il poema. E' da confessare però, che l'unità e la connessione non è qui così sensibile all'immaginazione, come nell'Eneide. Imperocchè per varj libri dell'Iliade Achille è fuor di veduta, egli è perduto nell'inazione, e la fantasia non si ferma sopr'altro oggetto che sugli avvenimenti dei due eserciti, che veggiam contendere in guerra.

Non è tuttavia da interpretarsi l'unità dell'epica azione sì strettamente, che escluda tutti gli episodj, o le azioni subordinate. Per episodj sembra che Aristotele abbia inteso un'espansione della favola generale in tutte le sue circostanze. Noi ora intendiamo cer-

te azioni incidenti, introdotte nella narrazione, e connesse coll'azion principale, quantunque non così essenziali alla medesima, da distruggere il soggetto primario del poema, se si fossero tralasciate. Di questa natura è la visita e la conferenza d'Ettore con Andromaca nell'Iliade; la storia di Caco e quella di Niso ed Eurialo nell'Eneide; le avventure di Tancredi con Erminia e con Clorinda nella Gerusalemme liberata; e il prospetto de' suoi discendenti offerto ad Adamo nell'ultimo libro del Paradiso perduto. Episodj come questi non solamente sono permessi ad un poeta epico; ma purchè sieno ben eseguiti, sono anzi grandi ornamenti dell'opera sua.

Le regole che li riguardano, son le seguenti. 1. Debbon essere introdotti naturalmente, aver sufficiente connessione col soggetto del poema, sembrar parti inferiori al medesimo attinenti, non mere appendici ad esso appiccate. L'episodio di Olindo e Sofronia nel secondo libro del Tasso è difettoso, perchè contrario a questa regola. Egli è troppo staccato dal resto dell'opera; ed essendo così vicino al principio del poema, delude il legitore nella sua aspettazione che debba essere di qualche futura conseguenza, mentre poi col fatto dà a conoscere di non esser congiunto a nulla di quel che segue. A proporzione che l'episodio ha minor rapporto col principale soggetto, debb'essere tanto più corto. La passione di Didone nell'Eneide, e le arti d'Armida nella Gerusalemme, che si largamente s'estendono in que' poemi, non si possono propriamente chiamare episodj, ma parti costitutive dell'opera, poichè formano una considerevole porzione nel nodo de' poemi medesimi. 2. Gli episodj debbono presentarci oggetti di diverso genere da que' che precedono e che seguono nel corso dell'opera. Imperciocchè appunto in grazia della varietà gli episodj sono introdotti. In un'opera così lunga qual è un poema epico, servon essi a diversificare il soggetto, e a sollevare il leggitore col cambiamento di scena. Per la qual cosa in mezzo a' combattimenti un episodio di genere marziale sarebbe fuor di luogo, laddove la visita di Ettore ad Andromaca nell'Iliade, e l'avventura di Er-

minia col pastore nel settimo libro della Gerusalemme, ci forniscono un ben inteso e piacevol ritiro dal campo e dalle battaglie. 3. Finalmente siccome l'episodio è introdotto exprofesso per un abbellimento, così debb'essere lavorato con più finita eleganza: e di fatto nei pezzi di questo genere è dove per ordinario i poeti spiegano tutta la loro arte. Gli episodj di Teribazo e Arianna nel Leonida, e della morte d'Ercole nell'Epigoniade sono i due tratti più belli di que' poemi.

L'unità dell'epica azione necessariamente richiede, che questa sia intera e compiuta, vale a dire, come s'esprime Aristotele, che abbia un principio, un mezzo, ed un fine. L'autore o riferendo il tutto in persona propria, o introducendo alcun degli attori a riferire quel ch'è accaduto innanzi all'aprimento del poema, dee sempre cercare di dar una piena informazione di tutto ciò che appartiene al suo soggetto, non dee mai lasciare digiuna la nostra curiosità sopra verun articolo, dee recarci precisamente al compimento del suo piano, e quivi conchiudere.

La seconda proprietà dell'azione epica è che sia grande, vale a dire che abbia sufficiente splendore e importanza sì per fissare la nostr'attenzione, che per giustificare il magnifico apparato che il poeta le presta. Questo requisito è sì evidente, che non ha bisogno d'illustrazione; e veramente niuno di quelli che han tentato la carriera dell'epica poesia, ha mancato di scegliere un soggetto abbastanza rilevante o per la natura dell'azione, o per la fama de' personaggi in essa introdotti.

Alla grandezza del soggetto epico contribuisce, ch'e' non sia d'una data troppo moderna, nè cada in un'epoca, di cui siamo pienamente informati. Lucano e Voltaire nella scelta de' loro soggetti han trasgredita questa regola, e perciò tanto meno lodevolmente son riusciti. L'antichità è favorevole a quelle alte e auguste idee, che l'epica poesia dee risvegliare, tende a ingrandire nella nostra immaginazione così le persone, come gli avvenimenti; e quel che più monta, fornisce al poeta la libertà di adornare il suo sog-

getto per mezzo della finzione. Laddove tosto che viene entro i cancelli d'una storia reale e autentica, questa libertà è imbrigliata. Il poeta o dee ristringersi totalmente alla pura storica verità, come ha fatto Lucano, a rischio di rendere la sua storia digiuna, o se n'esce, come ha fatto Voltaire nell'Enriade, ne segue questo svantaggio, che negli avvenimenti ben noti, le parti vere e le finte non si possono mescere e incorporare naturalmente. Non sono queste osservazioni egualmente applicabili alla drammatica poesia, dove i personaggi ci sono offerti non tanto per ammirarli, quanto per amarli o compiangerli. Siffatte passioni meglio s'accordano colla familiare storica conoscenza delle persone che ne sono l'oggetto, e richieggono pure d'essere presentate sotto alla luce e coi difetti degli uomini ordinarj. Perciò la storia ancor più conosciuta può fornire degli ottimi materiali per la tragedia; ma nell'epopea, dove l'eroismo è la base dell'opera, e dove lo scopo che si ha in mira è di eccitare la maraviglia, le storie antiche e tradizionali sicuramente sono le più opportune. Qui l'autore può scegliere nomi, e caratteri, e avvenimenti per fabbricarvi il suo poema, bastando che non sien essi del tutto ignoti; mentre gli lasciano per la distanza del tempo e la lontananza della scena una piena libertà all'invenzione e alla finzione.

La terza proprietà richiesta nel poema epico è che sia interessante. Non basta a questo proposito, che l'azione sia grande; poichè l'imprese di mera bravura, per quanto sieno eroiche, possono diventar fredde e stucchevoli. Molto importa il saper prendere un soggetto, che per sua natura possa interessare il pubblico, come quando il poeta sceglie per suo eroe uno che sia stato il fondatore, o il liberatore, o l'oggetto dell'amor pubblico della sua nazione, o quando scrive d'imprese, che sieno state altamente celebrate, o sien connesse per conseguenze importanti con qualche pubblica causa. La più parte de' grandi poemi epici è assai felice su questo punto; e sommamente interessanti debbon eglino essere stati per quelle età e que' luoghi ove furon composti.

Ma ciò che rende più interessante un poema epico, e non ad una sola età o nazione, ma a qualunque leggitore, è la sagace condotta dell' autore nel maneggio del suo soggetto. Ei deve formare il suo piano in maniera, che possa comprendere molti incidenti atti a commovere. Non dee abbagliarci perpetuamente con imprese di valore, perocchè ogni leggitore si stanca al continuo strepito delle battaglie; ma dee procurar di toccarci il cuore. Dee qualche volta esser grave e maestoso, qualche volta tenero e patetico, offrendoci scene dolci e piacevoli di amore, di amicizia, di benivolenza. Quanto più un poema epico abbonda di situazioni che destano sentimenti di umanità, egli è tanto più interessante, e questi formano sempre i tratti dell' opera più graditi. Io non conosco a questo riguardo poeti epici sì felici, come Virgilio, ed il Tasso. (1)

I caratteri degli eroi molto pure contribuiscono a render interessante il poema. Questi debbono esser tali, che fortemente impegnino il leggitore, e gli facciano prender parte alle traversie, a' pericoli, agli ostacoli ch' essi incontrano. Questi pericoli od ostacoli formano quel che si chiama il nodo del poema, nel cui intreccio giudizioso consiste la principal arte del poeta. Dev' egli scuotere la nostra attenzione col presentarci difficoltà, che sembrino minacciare infausto successo all' impresa de' personaggi, che ci stanno a cuore; dee far crescere e moltiplicarsi gradatamente queste difficoltà, finchè dopo averci tenuti per qualche tempo in uno stato di sospensione e agitazione, apra la strada con un' acconcia catena di accidenti allo scioglimento del nodo in una maniera probabile e naturale.

E' stata mossa quistione, se il poema epico abbia

(1) L' Ariosto ha egli pure de' tratti di questo genere felicissimi, come Angelica ed Olimpia esposte al mostro marino, il dolore d' Isabella e di Fiordiligi per la morte di Zerbino e di Brandimarte, e tutta la storia di Ruggiero preso da' Bulgari, liberato da Leone, costretto dalla gratitudine a combatter per questo contro la sua Bradamante ec. *Il Traduttore.*

sempre a terminare prosperamente. Molti critici son di parere che un esito felice sia il più proprio, e sembrano aver la ragione dal canto loro. Un fine sciagurato deprime l'anima, ed è opposto a quegli affetti sublimi, che a questa specie di poesia appartengono. Il terrore e la pietà sono i soggetti proprj della tragedia; ma nel poema epico, il quale è di tanto maggiore estensione, sarebbe troppo, se dopo le difficoltà e i disastri, che comunemente abbondano nel corso del poema medesimo, l'autore volesse anche mettervi il colmo con un esito infelice. Perciò la pratica generale de' poeti epici è per una prospera conchiusione; non senza qualche eccezione però, conciossiachè due autori di gran nome, Lucano, e Milton, hanno tenuto il partito opposto, l'uno conchiudendo colla distruzione della romana libertà, l'altro coll'espulsione de' primi padri del Paradiso.

Rispetto al tempo, e alla durata dell'epica azione, niun preciso limite può accertarsi. Un'estensione considerevole sempre le si concede, conciossiachè non dipenda necessariamente da quelle violente passioni, che si suppongono aver breve corso. L'Iliade, ch'è fondata sull'ira di Achille, meritamente è di più breve durata d'ogni altro poema epico, e secondo Bossu l'azione non oltrepassa il termine di quarantasette giorni. L'azione dell'Odissea compiuta dalla distruzione di Troja alla pace d'Itaca si estende ad otto anni e mezzo; e l'azione dell'Eneide computata allo stesso modo dall'incendio di Troja alla morte di Turpino inchiude circa sei anni. Ma se misuriamo soltanto il periodo della narrazione del poeta, ossia cominciando dalla prima comparsa dell'eroe fino alla conchiusione, la durata di amendue gli ultimi poemi è assai più breve. L'Odissea, principiando dalla partenza di Ulisse dall'isola di Calipso, comprende solamente cinquantotto giorni; e l'Eneide cominciando dalla tempesta che gettò Enea su le coste dell'Africa, si calcola inchiudere tutt'al più un anno e qualche mese.

Ciò basti rispetto all'azione o al soggetto del poema epico. Veniamo ora a far qualche riflessione sopra gli attori od i personaggi.

Siccome è dovere del poeta epico il tessere una favola probabile e interessante fondata sulla natura, così dee studiare di dar a tutt'i suoi personaggi caratteri proprj e ben sostenuti, i quali coll'andamento dell'umana natura convenevolmente si accordino. Questo è ciò che Aristotele chiama costume. Non è però necessario che ogni attore sia moralmente buono; anche i caratteri imperfetti e viziosi vi possono trovar luogo opportuno; se non che i principali attori, secondo la natura dell'epica poesia, par che debbano tendere a destar l'amore e l'ammirazione piuttosto che l'odio e il disprezzo. Ma qualunque sia il carattere, che il poeta dà a ciascuno de' suoi attori, quello ch'ei dee procurare si è di conservarlo sempre uniforme e coerente a sè medesimo. Ogni cosa che la persona o fa o dice, debb'essere a lei adattata, e servir a discernere l'una dall'altra.

I caratteri poetici possono distinguersi in due classi, generali e particolari. I caratteri generali sono quelli di saggio, valente, virtuoso, senza ulteriore specificazione; i particolari esprimono quella specie di saviezza, o valore, o virtù, in cui ciascuno è più eminente. Questi esibiscono i particolari tratti che distinguono un individuo dall'altro, che marcano la differenza delle medesime qualità morali in diversi uomini, secondo che son combinate con altre diverse disposizioni del loro temperamento. Nel delineare questi particolari caratteri è dove si mostra principalmente l'ingegno. Quanto si sieno in ciò segnalati i tre grandi poeti epici, io avrò occasione di mostrarlo in appresso, allorchè verrò alla disamina delle loro opere. Basti or l'accennare, che Omero in questa parte è stato il più eccellente; il Tasso s'è di più avvicinato ad Omero; Virgilio è rimasto più addietro.

E' stata pratica di tutt'i poeti epici il trascegliere qualche personaggio, cui han distinto sopra degli altri, e hanno costituito l'eroe della favola. Questo or si considera come essenziale all'epica composizione, ed è realmente accompagnato da grandi vantaggi. L'unità del soggetto è più sensibile, quando v'ha una figura principale, a cui tutte l'altre siccome a centro si

riferiscono; noi prendiamo maggior interesse all'impresa, cui l'eroe principale governa; e il poeta ha l'opportunità di spiegare i suoi talenti nello svolgere e adornare un carattere con particolare splendore. E' stato domandato, chi dunque è l'eroe del Paradiso perduto? Satanasso, hanno alcuni risposto; e in conseguenza di questa idea molta satira, e molto ridicolo si è sparso sopra di Milton. Ma hanno mal compresa l'intenzione dell'autore, ragionando sopra il supposto, che nella conchiusion del poema l'eroe necessariamente debba essere trionfante. Milton ha seguito un diverso piano, e ha dato un fine tragico al suo poema, in cui Adamo è indubitatamente l'eroe, vale a dire la principale e più interessante figura. (1)

Oltre agli umani attori vi sono personaggi d'un altro genere, che solitamente occupano non piccol luogo nell'epica poesia, voglio dire gli Dei e gli esseri soprannaturali. Ciò ne porta alla considerazione di quel che chiamasi macchina del poema, che è la parte più difficile e più dilicata. In questo parmi che i Critici sieno corsi agli estremi da ambi i lati. Quasi tutt'i Francesi decidono in favor della macchina, pretendendo che sia essenziale alla costituzione del poema epico. Essi citano come oracolo quella sentenza di Petronio Arbitro: *Per ambages, Deorumque ministeria præcipitandus est liber spiritus*; e sostengono, che quand'anche un poema avesse tutte le altre qualità che si posson richiedere, tuttavia non si potrebbe collocare fra gli epici, se l'azione fosse condotta a termine senza l'intervenimento degli Dei. Questa decisione però non sembra fondata sopra verun principio di ragione, ma puramente sopra una venerazione superstiziosa della pratica di Omero e di Virgilio. Essi molto propriamente hanno abbellito le loro storie colle favole tradizionali e le popolari leggende del lor paese,

(1) Non può negarsi però, che Satana è quello che nel poema fa la maggiore comparsa, che più agisce, che più felicemente riesce nella sua intrapresa: il che certamente è un difetto di quel poema, altronde pregevolissimo. *Il Traduttore.*

secondo cui tutt' i grandi avvenimenti de' tempi eroici erano mescolati colle favole de' loro Iddii. Ma ne segue egli perciò, che in altri paesi e in altre età, in cui non si ha lo stesso vantaggio della corrente superstizione, e della popolare credulità, l'epica poesia debba essere interamente confinata alle antiche finzioni? Lucano ha composto un assai ingegnoso poema, e certamente di genere epico, dove nè gli Dei, nè gli esseri soprannaturali sono punto impiegati. L'autore del Leonida ha fatto un tentativo del medesimo genere non senza buon successo. E generalmente qualora un poeta ci offre una storia regolare ed eroica, ben connessa nelle sue parti, adorna di caratteri, e sostenuta colla convenevole dignità e sublimità, benchè i suoi attori sien tutti dell'umana specie, egli ha adempiuto alle principali condizioni di questa sorta di componimento, ed ha giusto titolo d'essere collocato fra gli epici scrittori.

Ma quantunque io non possa ammettere che la macchina sia necessaria od essenziale all'epopea, non posso nemmen convenire con alcuni moderni Critici di riguardevole riputazione, che escluderla vogliono interamente, come incompatibile con quella probabilità, e apparenza di realità, che essi credono dover regnare in questo genere di scritti. Gli uomini non considerano l'opere poetiche con occhio sì filosofico. Cercano in esse il diletto; e alla più parte de' leggitori, anzi agli uomini quasi tutti, il maraviglioso è di diletto grandissimo. Esso appaga ed empie l'immaginazione, e dà luogo alle più forti e sublimi descrizioni. Nell'epica poesia particolarmente, dove la maraviglia e le grandi idee suppongonsi dominare, il portentoso e soprannaturale trova più che in altra parte il suo proprio luogo. Esso abilita il poeta a ingrandire il suo argomento per mezzo di quegli oggetti augusti che la religione v'introduce, e gli permette di estendere e variare il suo piano, comprendendo in esso il cielo, la terra, l'inferno, gli uomini, e gli esseri invisibili, e tutto il giro dell'universo.

Al tempo stesso però nell'uso di questa macchina deve il poeta essere temperato e prudente. Non è in

sua balìa l'inventare qualunque sistema che più gli aggrada di cose soprannaturali e portentose. Deono queste aver sempre qualche fondamento sulla popolare credenza. Il poeta dee valersi in modo decente o della fede religiosa, o della superstiziosa credulità del paese in cui trovasi, o di cui scrive, sicchè possa dare un'aria di probabilità agli avvenimenti che son più contrarj al corso comune della natura. Qualunque macchina poi egli adoperi, dee sempre aver cura di non sopraccaricarla soverchiamente, di non troppo allontanarci dagli occhi i costumi e le azioni umane, nè oscurarle con finzioni incredibili. Dee sempre ricordarsi, che il suo officio principale è di raccontare ad uomini le azioni e le imprese degli uomini: che con queste principalmente egli può interessarci e toccarci il cuore; e che se dall'opera sua è sbandita la probabilità, ei non può farci nè profonda, nè durevole impressione. Certamente io non conosco nulla di più difficile nell'epica poesia, che l'accordare acconciamente il maraviglioso col probabile, in maniera di dilettarci coll'uno, senza che l'altro sia sacrificato; ma quest'accordo è troppo importante. Non è poi necessario qui l'osservare, che le presenti riflessioni non appartengono alla condotta del poema di Milton, il cui piano essendo teologico, gli esseri soprannaturali non forman la macchina, ma i principali attori.

Quanto a' personaggi allegorici, come la fama, la discordia, l'amore, e simili, può affermarsi con sicurezza che formano la peggior macchina di tutte quante. Nelle descrizioni si possono qualche volta permettere, e servono d'abbellimento; ma non si dee permetter mai, che abbiano veruna parte all'azione del poema. Imperocchè essendo meri nomi d'idee astratte, a cui niuna immaginazione può attribuire un'esistenza personale, sì mescolati si veggono fra gli umani attori, ne nasce un'intollerabile confusione di ombre e realità, e tutta la consistenza dell'azione è affatto distrutta.

Nella narrazione, che è l'ultimo capo che ci rimane a considerare, non è di molto rilievo che il poeta o racconti tutta la storia in persona propria, o intro-

duca qualcuno de' suoi personaggi a narrare una parte dell'azione che sia accaduta innanzi al cominciar del poema. Omero ha seguito il primo metodo nell'Iliade. Il principale vantaggio, che nasce dall'impiegar qualche attore a riferire una parte della storia, si è, che questo permette al poeta d'incominciare da qualche punto interessante, informando poi il leggitore di ciò ch'è avvenuto innanzi a quel tempo; e gli dà maggior libertà di estendersi in quelle parti del soggetto, su cui ama di trattenersi in persona propria, e stringere il resto in più breve racconto. Dove il soggetto è di grande estensione, e abbraccia gli avvenimenti di molti anni, come nell'Odissea e nell'Eneide, questo metodo è preferibile: quando il soggetto è più ristretto, e di più corta durata, come nell'Iliade e nella Gerusalemme, il poeta può senza svantaggio riferire il tutto in persona, come veggiamo in questi due poemi.

Nella proposizione del soggetto, nell'invocazione della Musa, ed in altre cerimonie d'introduzione il poeta può variare a piacer suo. Egli è frivolissimo il far oggetto di precisa regola queste piccole formalità, salvo il dire, che il soggetto dell'opera dee sempre esser proposto con chiarezza, e senza pompa affettata e sconvenevole; imperocchè secondo la famosa regola d'Orazio l'introduzione non dee mai salire trop-p'alto, nè troppo promettere, perchè l'autore non manchi poi all'eccitata aspettazione.

Quel che più importa nel tenore della narrazione si è, che sia chiara, animata, e arricchita di tutte le bellezze della poesia. Niuna sorta di composizione richiede più forza, dignità e fuoco, che il poema epico. Qui è dove noi cerchiamo tutto quel che v'ha di sublime nella descrizione, di tenero ne' sentimenti, di ardito e vivace nelle espressioni. Laonde sebbene il piano dell'autore sia senza difetto, ed anche la sua storia ben condotta, pure s'egli è debole o freddo nello stile, privo di scene che colpiscano, e mancante di colori poetici, non può aver buon successo. Gli ornamenti che ammette l'epica poesia, voglion però esser tutti di genere grave e castigato. Nulla di scon-

cio, o ludicro, o affettato, o lezioso vi dee aver luogo. Tutti gli oggetti che presenta hanno ad essere o grandi, o teneri, o graziosi. Le descrizioni di oggetti disgustosi o ributtanti debbon fuggirsi quanto è possibile; e perciò la favola delle Arpie nel terzo dell'Eneide, e l'allegorico accoppiamento del peccato e della morte nel secondo del Paradiso perduto, sarebbe meglio che si fossero tralasciati.

LEZIONE VI.

Iliade e Odissea d'Omero — Eneide di Virgilio.

Siccome per comune consenso il poema epico tiene il più alto grado fra le opere poetiche, così merita una più particolare discussione. Perciò avendo prima trattato della sua natura e delle regole che gli appartengono, passo ora a far alcune osservazioni sopra i più rinomati poemi epici così antichi come moderni.

Omero esige per ogni titolo la prima nostra attenzione, siccome padre non solamente del poema epico, ma in certo modo della poesia in generale. Chiunque si fa a leggere Omero, dee riflettere, ch'ei prende a leggere il più antico libro del mondo dopo la Bibbia (a). Senza questa riflessione ei non può entrar nello spirito, nè gustare il comporre dell'autore. Non

(a) Finchè il sig. Ugo Foscolo abbia compita la sua versione dell'Iliade di Omero, in cui e per quello che fa, e per quello che dice, mostra di sedere a maestro di color che sanno in proposito di traduzioni, noi raccomanderemo a' giovanetti digiuni delle lettere greche, di profittare di quella di Giacinto Ceruti, il quale se non ha colto sempre perfettamente nel segno, si è con molta avvedutezza tenuto lontano dagli estremi di un compassato pedantismo, e di una smodata licenza. Quanto all'Odissea, contiamo tra' moderni il Bozzoli; ma i dotti affrettano coi giusti lor voti la pubblicazione di quella, intorno cui attualmente si occupa il chiarissimo cav. Pindemonte. *L'Editore.*

deve in esso cercar la correzione e l'eleganza della età d'Augusto; dee spogliarsi delle nostre moderne idee di decoro e raffinamento; dee trasportare la sua immaginazione quasi tre mila anni addietro nella storia dell'uman genere. Una pittura dell'antico mondo è quella che da lui deve aspettare; far conto di trovare caratteri e costumi, che molto ritengono dello stato selvaggio; idee morali ancora imperfette; appetiti e passioni non soggette a que' ritegni, a cui sono avvezze in uno stato di società più avanzata; la forza del corpo stimata per una delle principali qualità eroiche; il preparar le vivande e appagare la fame descritti come oggetti molto interessanti; gli eroi che millantano apertamente sè medesimi, si oltraggiano vituperosamente l'un l'altro, e insultano i vinti nemici in un modo che or crederebbesi indecente.

Il cominciamento dell'Iliade non ha punto di quella dignità che i moderni ricercano in un grande poema epico. Non si aggira su altro soggetto che sulla contesa di due capitani per una schiava. Il sacerdote d'Apollo prega Agamennone di restituirgli la figlia, che nel sacco d'una città era ad esso toccata per porzione della sua preda. Questi rifiuta. Apollo alle suppliche del sacerdote manda un'epidemia nel campo de'Greci. L'indovino consultato dichiara, che non v'ha modo di placare Apollo, se non restituendo al sacerdote la figlia. Agamennone s'adira contro l'indovino, protesta d'amare più la sua schiava, che la moglie Clitennestra; ma poichè deve renderla per salvare l'esercito; insiste per averne un'altra, e pretende Briseide schiava d'Achille. Questi, com'era da aspettarsi, arde di sdegno, rinfaccia ad Agamennone la sua rapacità e soperchieria, e dopo avergli dato i titoli più oltraggiosi, giura solennemente, che s'egli debb'essere così trattato dal comandante, ritirerà le sue schiere, nè più assisterà i Greci contra i Trojani. Ei si ritira di fatto. La Dea Tetide sua madre impegna Giove a favore di lui; e quegli per vendicare l'affronto che Achille ha sofferto, prende parte contro de'Greci, e gli lascia cadere in lunghi e gravi disastri, finchè Achille è pacificato, e fatta la riconciliazione fra

lui e Agamennone, i Greci per via d'Achille ottengono la vittoria.

Tale è la base di tutta l'azione dell'Iliade. Di qui nascono que'che Orazio chiama *speciosa miracula* (1), ond'è pieno quello straordinario poema, e che hanno avuto la forza d'interessare tutte le colte nazioni in tutte le età da Omero in poi. La generale ammirazione eccitata da un piano poetico così diverso da quello che ognuno formato avrebbe a'nostri giorni, non dee sorprendere chi ben rifletta. Imperocchè lasciando da parte che un genio fecondo può arricchire e abbellire qualunque soggetto, è da osservarsi che gli antichi costumi, comunque contraddicano alle presenti nozioni di gentilezza e di decoro, somministran però alla poesia materiali superiori per molti titoli a quelli che son forniti dal più colto stato della società. Scopron l'umana natura più originale e più aperta, senza quelle studiate forme di contegno, che or nascondono gli uomini l'uno all'altro. Dan libero sfogo alle più forti e impetuose agitazioni dell'animo, le quali in una descrizione fanno miglior figura, che i sentimenti placidi e temperati. Ci fan vedere i nostri nativi pregiudizj, appetiti, e desiderj svilupparsi ed agire senza ritegno. Da tale stato di costumi unito ai vantaggi di quello stil forte ed espressivo, che comunemente distingue le composizioni delle prime età, abbiam ragione di aspettarci in siffatte composizioni maggior ardimento, sveltezza, e libertà di nativo genio, che in quelle de'tempi più ingentiliti: e appunto i due grandi caratteri dell'omerica poesia sono fuoco e semplicità. Procediamo ora a far qualche più particolare osservazione sopra l'Iliade, scorrendo i tre capi del soggetto, dei caratteri, e della narrazione.

Il soggetto senza dubbio fu scelto felicemente. A'tempi d'Omero niun oggetto poteva esser più splendido

(1) *Speciosa miracula* da Orazio sono chiamati non i tratti dell'Iliade, ma quelli dell'Odissea:

. . . . Ut speciosa dehinc miraculo promat
Antiphatem, Scyllamque, & cum Cyclope Charibdim.

e dignitoso, che la guerra di Troja. Una sì gran confederazione de' greci Stati sotto un sol condottiere, e dieci anni d'assedio doveano avere sparsa d'intorno la fama di molte militari imprese, e interessata tutta la Grecia nelle tradizioni riguardanti gli eroi, che in quella guerra si erano più segnalati. Su queste tradizioni Omero fondò il suo poema; e sebben egli sia vissuto, come comunemente si crede, solo due o tre secoli dopo la guerra trojana, ciò non ostante per la mancanza di memorie scritte, la tradizione dovea a quel tempo esser caduta in un grado d'oscurità opportunissimo alla poesia, ed avergli lasciata intera libertà di mescolare agli avanzi della vera storia quante favole gli piaceva. Ei non ha presa per suo soggetto tutta la guerra di Troja; ma con molto giudizio ne ha scelta una parte sola, cioè la contesa fra Achille ed Agamennone, e gli avvenimenti a cui questa ha dato origine, i quali sebben occupino solamente quarantasette giorni, inchiudon però il più interessante e più critico periodo di quella guerra. Con tale divisamento egli ha dato maggior unità a ciò che altrimenti sarebbe stato una sconnessa storia di battaglie. Ha preso Achille per principale carattere che regna in tutta l'opera, ed ha mostrato i perniciosi effetti della discordia de' principi confederati. Con tutto questo è da concedersi, che Virgilio nel soggetto è stato più fortunato d'Omero. Il piano dell'Eneide inchiude maggiore estensione, ed una più aggradevole diversità d'accidenti; laddove l'Iliade è quasi tutta piena di battaglie.

La lode di prodigiosa invenzione è stata data ad Omero in ogni età giustissimamente. Il grandissimo numero d'accidenti, di discorsi, di caratteri divini ed umani, di cui abbonda; la sorprendente varietà con cui ha diversificato nelle sue battaglie le ferite e le morti, e le piccole storie di quasi tutte le persone uccise, mostrano un'invenzione quasi infinita. Ma a parer mio non gli è men dovuta la lode di sommo giudizio. La sua storia è condotta con grandissima arte: ei ci viene crescendo gradatamente dinanzi; i suoi eroi son messi in veduta l'un dopo l'altro, per esser oggetti

della nostra attenzione; i disastri si moltiplicano e s'addensano a misura che il poema s'avanza; e ogni cosa è ordinata a ingrandire Achille, e a renderlo la principale figura, siccome il poeta si era proposto.

Ma dove Omero supera tutti gli scrittori, è ne' caratteri. La sua viva e animata esposizione di questi deriva in gran parte dall' esser egli così abbondante di discorsi e di dialoghi assai più che Virgilio o qualunque altro poeta. E qui è da osservare, che l' introdurre le persone medesime a favellare è metodo assai più antico, che l' esporre per via di narrazione i loro fatti o pensieri. Manifeste prove ne abbiamo ne' libri dell'antico Testamento, che invece di racconti abbondano di discorsi, di risposte, di repliche sopra ai più familiari soggetti. Così nel libro della Genesi cap. 43. „ Giuseppe avendo conosciuto i suoi fratelli, quasi a stranieri parlava lor bruscamente, interrogandoli: Donde venite? I quali risposero: Dalla terra di Canaan per comperarci le cose al vitto necessarie. E conoscendo esso i fratelli, non era da lor conosciuto. Or ricordossi de' sogni che avea veduto una volta, e lor disse: Voi siete spie; per esplorare i luoghi più deboli del paese qua siete venuti. I quali dissero: Signore, non è così; ma a comperarsi de' cibi son venuti i tuoi servi. Tutti siam figli d'un uomo solo; pacifici siamo venuti, nè punto di male tramano i servi tuoi. A' quali egli rispose: La cosa è altrimenti; venuti siete a considerare i luoghi di questa terra non ben muniti. Ed eglino dissero: Dodici fratelli noi siamo, figli di un sol padre nella terra di Canaan; l'ultimo è rimasto col padre; un altro più non esiste. Gli è quello che ho detto, rispose; voi siete spie. Or io ben ne farò la prova. Per la salute di Faraone voi non uscirete di qui, finchè non venga il vostro minor fratello. Spedite uno di voi, e qua il guidi: voi rimarrete prigioni, finchè si vegga, se vero o falso è quello che avete detto; altrimenti per la salute di Faraone voi siete spie. " Siffatto stile è il più semplice e meno artificioso modo di scrivere; e dee perciò indubitatamente essere il più antico. Esso è copiato diret-

rettamente dalla natura, offrendo un pieno ragguaglio di quanto è passato, o si suppone esser passato nella conversazione scambievole fra le persone di cui si tratta. In processo di tempo, quando l'arte di scrivere fu più studiata, si credette più elegante il ristringere la sostanza della conversazione in un breve racconto fatto dal poeta, o dallo storico in persona propria, e riserbare gli espressi ragionamenti alle sole occasioni solenni.

L'antico metodo drammatico, o dialogico, praticato da Omero, ha de' vantaggi e difetti che si compensano. Rende il componimento più naturale e più animato, e meglio esprime i costumi e i caratteri; ma è meno grave e maestoso, e qualche volta è stucchevole. Omero troppo si è abbandonato alla passion sua di far parlar le persone; e se in qualche cosa è tedioso, egli è in questa: alcune delle sue parlate son frivole, e alcune affatto intempestive: e insieme colla greca vivacità par che abbia espressamente voluto pur darci un saggio della greca loquacità. Nondimeno i suoi discorsi son tutti caratteristici e vivi; e ad essi dobbiamo in gran parte lo sviluppo ammirabile ch'ei ci presenta della umana natura. Ognuno che il legge acquista un'intima e familiare contezza de' suoi eroi, sicchè pargli d'aver vissuto e conversato con esso loro. Ne' varj suoi guerrieri egli ha dipinto non solamente il valore e il coraggio in tutte le loro diverse forme; ma ha pur tratteggiato con arte singolare alcuni più dilicati caratteri, dove il coraggio o non entra, o solo in minima parte.

Quanto finalmente, per modo d'esempio, non ha egli lumeggiato il carattere d'Elena, onde impedire che malgrado la sua debolezza e le sue colpe fosse un oggetto odioso? L'ammirazione, con cui la riguardano nel terzo libro i più assennati Trojani, rende nobile e dignitosa la sua prima comparsa; il sospirare poi e lagrimare che ella fa, la sua confusione alla presenza di Priamo, il rammarico, e l'accusa di sè medesima alla vista di Menelao, il rimprovero alla codardia di Paride, e nel tempo stesso il suo ritorno alla tenerezza per lui, offrono i tratti più vivi di quel mi-

sto femminile carattere, che si condanna in parte e in parte si compatisce; mentre il poeta ha poi l'avvertenza di mettere a questo carattere per contrapposto quello di una virtuosa matrona nella casta e tenera Andromaca.

Paride stesso, autore di tutt'i mali, è caratterizzato colla massima proprietà. Egli è, come deve aspettarsi, un misto di bravura e d'effeminatezza. Si sottrae da Menelao al primo vederlo; poi immediatamente entra con lui in duello. Egli è gran maestro di gentilezza, cortesissimo ne' suoi discorsi, riceve tutt'i rimproveri del fratello Ettore con modestia e con sommessione; è descritto come persona di eleganza e di gusto; egli medesimo è stato l'architetto del suo palazzo; nel sesto libro viene sorpreso da Ettore in atto di lustrare e rassettare le sue armi, ed esce poi in battaglia con una particolar boria e leggiadria, che acquista maggior risalto da una delle più belle similitudini di tutta l'Iliade, quella del destriero, che rigoglioso attraversa i campi volando inverso al fiume.

Fu biasimato Omero d'aver fatto Achille suo principale eroe di troppo brutale e disamabil carattere. Ma io credo che comunemente ad Achille facciasi ingiustizia seguendo i due versi d'Orazio, ove certamente il suo carattere è caricato:

Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi nata, nihil non arroget armis (1).

Achille è violento nelle sue passioni, ma ben lontano dall'essere disprezzatore della giustizia e delle leggi. Nella contesa con Agamennone ei mostra soverchio fuoco, ma la ragione è dal canto suo, e benchè notoriamente oltraggiato, pur cede alla fine, e rassegna pacificamente Briseide, senz'altra vendetta che il ricusar di combattere sotto d'un comandante che lo ha offeso. Oltre al disprezzo della morte, e al maravi-

(1) „ Pronto, iracondo, inesorabil, fiero,
„ Sprezzi ogni dritto, e tutto all'arme arroghi.

glioso valore, egli ha varie altre qualità da eroe. E' aperto e sincero, ama i suoi sudditi, e rispetta gli Dei, distinguesi per una forte e costante amicizia, ha nobili sentimenti, è bravo, onorato; e con quel grado di ferocia che apparteneva a' suoi tempi, ed entra nel carattere di quasi tutti gli eroi d'Omero, è attissimo a destare, se non una pura stima e sincera, almeno un' alta ammirazione.

Sotto all'articolo de' caratteri sono in Omero da considerarsi anche gli Dei. Fanno essi nell'Iliade assai figura, e molto più che nell'Eneide, o in qualunque altro poema epico; intantochè Omero è perciò divenuto il campione della poetica teologia. Intorno alla macchina in generale, ossia all'introduzione degli Dei, ho già spiegato il mio sentimento nella precedente lezione. Rispetto alla macchina d'Omero in particolare, osserverò primieramente, che essa non fu una sua invenzione. Al par d'ogni altro buon poeta ei non ha fatto che seguir le tradizioni del suo paese. L'epoca della guerra trojana avvicinavasi all'età degli Dei e Semidei della Grecia. Varj degli eroi impiegati in quella guerra supponevansi figli de' medesimi Iddii. Le notizie tradizionali intorno ad essi eran quindi mescolate colle favole delle divinità. Perciò Omero con molta proprietà ha adottato queste popolari dicerie, sebben sia assurdo l'inferirne, che i poeti nati nelle età successive, e scrivendo sopra soggetti affatto diversi, abbiano a seguire lo stesso sistema di macchina.

Questa nelle mani d'Omero produce in pieno un nobile effetto; è sempre amena e dilettevole, spesso sublime e magnifica; introduce nel suo poema un gran numero di divinità, quasi così distinte pe' lor caratteri, come gli attori umani; diversifica per intervenzion degli Dei assaissimo le sue battaglie; e col trasportare frequentemente la scena dalla terra al cielo, dà un piacevol sollievo alla mente in mezzo a tanto sangue e a tante stragi. Non può negarsi che gli Dei d'Omero, benchè sien sempre figure vive e animate, manchin talvolta di dignità. Le conjugali risse ch'ei ci racconta fra Giove e Giunone, e le indecenti contese fra gli Dei inferiori, secondo che prendono ne' due

eserciti guerreggianti diverso partito, sarebbero per un moderno poeta assai cattivi modelli da imitarsi. Tuttavolta ad escusazione d'Omero convien ricordare, che secondo le favole di que' tempi gli Dei erano di poco superiori alla condizione degli uomini. Essi aveano tutte le umane passioni; mangiavano, beveano, ed erano vulnerabili al par degli uomini; avean de' figli e de' congiunti ne' due contrarj eserciti, e toltone ch' erano immortali, che abitavano su la cima dell' Olimpo, e aveano de' carri alati, su cui sovente calavano in terra, e risalivano per cibarsi dell' ambrosia e del nettare, non erano realmente di più alta condizione che gli umani eroi, e perciò atti a prender parte nelle loro contese. Non sempre però Omero così degrada i suoi Numi; sa anche in alcune occasioni farli apparire colla più venerabile maestà; Giove padre degli Dei e degli uomini il più delle volte è introdotto con gran dignità, e varj de' più sublimi tratti dell' Iliade si aggirano su le apparizioni di Nettuno, di Minerva, d' Apollo nelle grandi occorrenze.

Lo stile d' Omero è facile, naturale, e sommamente animato. Non può ammirarsi però se non da coloro, che amano l' antica semplicità, e san perdonare certe negligenze e ripetizioni, che un maggior raffinamento nell'arte di scrivere ha successivamente insegnato a' poeti di evitare. Omero nel suo stile è il più semplice di tutt' i grandi poeti, e molto rassembra alle poetiche parti del vecchio Testamento. La sua versificazione è stata universalmente riconosciuta come sommamente armoniosa, ed esprimente più che qualunque altra la somiglianza del suono col sentimento.

Nella narrazione Omero è sempre assai conciso: il che lo rende grazioso e vivace, benchè nelle parlate, come ho detto innanzi, sia qualche volta stucchevole. Dappertutto egli è descrittore, e ciò per mezzo di quelle ben trascelte particolarità, che formano l' eccellenza della descrizione. Virgilio ci presenta l'assenso di Giove con molta magnificenza, dicendo:

Annuit, & totum nutu tremefecit Olympum. (1)

(1) „ . . . . . . In dar l'assenso
„ Tutto col cenno fe' tremar l' Olimpo.

Ma Omero descrivendo la stessa cosa ci fa vedere di più il ciglio di Giove chinarsi, e scuotersi le immortali chiome al momento ch'egli fa il cenno; con che rende la figura più naturale e più viva. Ogni volta ch'ei cerca d'attrarre la nostra attenzione a qualche oggetto, così felicemente il dipinge, che in certa guisa cel pone sott'occhio. Un esempio può esserne la descrizione dell'atto di Pandaro nello scagliare lo strale che pose lo scompiglio fra i due eserciti, soprattutto l'ammirabile abboccamento d'Ettore con Andromaca nel sesto libro, dove tutte le circostanze di tenerezza conjugale e paterna, il figlio spaventato alla vista dell'elmo e del pennacchio del padre, e il suo correre in seno alla nutrice, Ettore che depon l'elmo, prende il figlio tra le braccia, ed offre per esso una preghiera agli Dei, Andromaca che di nuovo riceve il figlio con un riso mescolato col pianto, ossia che lagrima ridendo, come finamente esprime l'originale, formano la più naturale e più tenera pittura, che mai si possa immaginare.

Nella descrizione delle battaglie Omero distinguesi in singolare maniera. Ei ne dipinge con mano così maestra il terrore, lo strepito, lo scompiglio, che mette il legitore in mezzo alla mischia. Qui è dove il fuoco del suo estro più altamente si spiega; dimodochè le battaglie di Virgilio, anzi pure di quasi tutti gli altri poeti, al paragone di quelle d'Omero appajon fredde e senz'anima (1).

Rispetto alle similitudini niun poeta n'è più abbondante, e varie certamente sono bellissime, come quella de' fuochi nel campo trojano paragonati alla luna e alle stelle in tempo di notte; quella di Paride che marcia alla battaglia, paragonato a vivace destriero, e quella di Euforbo che cade estinto come arboscello schiantato da turbine improvviso, le quali tutte sono

(1) Per quanto animate sien le battaglie d'Omero, io non oserei però affermare, che al lor paragone le battaglie del Tasso, e molto meno quelle dell'Ariosto, si possano chiamar fredde e senz'anima. *Il Trad.*

fra i più bei tratti poetici che in alcun luogo trovar si possano. Contuttociò io non sono d'opinione, che le similitudini d'Omero, prese in generale, sieno le sue maggiori bellezze. Esse ci vengono troppo ammassate, e spesso interrompono il corso della narrazione o della descrizione; la somiglianza, su cui si fondano, qualche volta non è ben chiara; e gli oggetti, da cui son prese, son troppo uniformi. I suoi lioni, e i suoi orsi, e le aquile, e le pecore troppo spesso ricorrono; e in alcune similitudini le allusioni, anche dopo l'indulgenza che usar si deve alle antiche maniere, son troppo basse (1).

Le mie osservazioni fin qui versano solamente sopra l'Iliade, or è mestieri dar qualche notizia anche dell'Odissea. La critica di Longino sopra di questa si è

(1) Il più rigido fra i moderni critici di Omero, mr. de la Motte, concede anch'esso tutto quello che gli ammiratori di lui decantano sulla superiorità del suo genio, e de' suoi talenti, come poeta: „ Era egli un genio naturalmente poetico, „ amico delle favole e del maraviglioso, e portato in generale all'imitazione così degli oggetti della natura, come dei „ sentimenti, e delle azioni degli uomini. Egli avea lo spirito vasto e fecondo, più elevato che delicato, più naturale „ che ingegnoso, e più amante della copia che della scelta. — „ Egli ha colto per una superiorità di gusto le prime idee „ dell'eloquenza in tutt'i generi; egli ha aperto a' successivi „ scrittori un'infinità di strade, che solo resta a spianare. „ V'ha apparenza, che in qualunque tempo Omero fosse vissuto, sarebbe stato per lo meno il più gran poeta del suo „ paese; e non prendendolo che in questo senso, può dirsi „ ch'egli è il maestro di que' medesimi, che lo han superato. " *Discours sur Homère, Oeuvres de la Motte Tom.* II. Vero è, che dopo queste alte lodi dell'autore egli si sforza di deprimere assai il merito dell'Iliade. Ma le principali sue obbiezioni si aggirano sulle basse idee, che vi si porgono degli Dei, su i rozzi caratteri e costumi degli eroi, e sull'imperfetta moralità de' sentimenti; il che secondo l'osservazione di Voltaire è come l'accusare un pittore di aver vestito le sue figure secondo i costumi del tempo. Omero ha dipinto gli Dei come rappresentavali la popolare tradizione, e ha descritto que' caratteri e que' sentimenti che ha trovato fra le persone con cui vivea. *L' Autore.*

(non senza fondamento), che Omero debbasi paragonare al Sol cadente, la cui grandezza rimane ancora, senza che abbia più il calor del meriggio. Manca in essa il fuoco e la sublimità dell'Iliade; possiede però al tempo stesso tante bellezze da meritare alta lode. E' poema per sè medesimo assai piacevole, ha molto maggiore varietà che l'Iliade; e contiene non poche storie interessanti, e molte bellissime descrizioni. Dappertutto si scopre lo stesso genio descrittivo e drammatico, e la stessa fertilità d'invenzione, che appar nell'altro poema. Scende, è vero, alcun poco dall'alta dignità degli Dei, degli eroi, e dell'imprese guerriere; ma in compenso ci offre pitture più aggradevoli degli antichi costumi. In luogo della ferocia che regna nell'Iliade, l'Odissea ci presenta le più amabili immagini dell'ospitalità ed umanità; c'intertiene con molte maravigliose avventure; ci offre molti vaghi prospetti della natura; e c'istruisce con una costante vena di moralità che si scorge in tutto il poema.

Vi sono però alcuni difetti, che non si possono dissimulare. Molte scene cadono al di sotto della maestà, che in un poema epico naturalmente s'attende; gli ultimi undici libri dopo l'arrivo d'Ulisse in Itaca sono in molte parti languidi e tediosi (1); e benchè la scoperta che Ulisse fa di sè stesso alla sua nutrice

(1) L'arrivo d'Ulisse in Itaca è nel XIII. Da questo fino al XXI l'azione è certamente men viva, e la poesia meno sublime che ne' precedenti. Non mancan però nemmen essi di varj tratti maravigliosi, come nel XIV il lungo e interessante dialogo di Ulisse con Eumeo; nel XV il congedo, i doni, gli augurj di Menelao ed Elena a Telemaco; nel XVI l'arrivo di Telemaco alla casa di Eumeo, la scoperta che Ulisse a lui fa di sè stesso, il rimprovero di Penelope ad Antioco per aver tramata a Telemaco la morte; nel XVII il vecchio cane Argo, che riconosce Ulisse tornato dopo vent'anni, e gli fa festa, e poi spira quasi di contentezza; nel XIX la conferenza di Penelope con Ulisse trasformato in vecchio pezzente da lei sconosciuto, il riconoscimento che ne fa Euriclea nell'atto di lavarlo, e il sogno di Penelope sul ritorno d'Ulisse. Gli ultimi quattro libri son tutti eccellenti. *Il Traduttore.*

Euriclea, e il suo intertenimento con Penelope nel XIX libro, prima ch'ella il conosca, sien teneri ed affettuosi: pure il poeta non sembra molto felice nel grande riconoscimento fra Ulisse e Penelope. Ella è soverchiamente cauta e diffidente; e non veggiam poscia in lei quella sorpresa di gioja, che ci aspettavamo in sì grande occasione (1).

(1) La diffidenza di Penelope è appieno giustificata dal cangiamento che Pallade avea fatto nelle sembianze d'Ulisse, per cui la moglie non potea riconoscerlo. Durante però questa sua diffidenza, tenero e naturalissimo è il rimprovero che le fa il figlio Telemaco:

„ Madre, disse, crudel, madre spietata!
„ Perchè dal padre mio lunge ti serbi,
„ Nè accanto a lui ti siedi, e gli favelli?
„ Qual altra donna in sì gelato aspetto
„ Dal caro sposo si terria lontana,
„ Che a lei dopo vent'anni, e dopo molte
„ Triste vicende alfin salvo giugnesse?
„ Ma tu più duro hai d'ogni selce il core.

Savissima è la risposta di Penelope:

„ Figlio, me tiene lo stupor sospesa,
„ Nè parlar oso, o domandargli, o in volto
„ Pur rimirarlo. Ma se Ulisse è questi,
„ E s'ei pur veramente a me si rende,
„ Ben ci potremo ravvisar tra noi,
„ E meglio ancor, che noi de' segni abbiamo
„ Solo a noi due palesi, agli altri ignoti.

Accortissimo stratagemma poi di Penelope per ispiare, s'egli è Ulisse veramente, si è quello di ordinare che fuor della stanza maritale gli si appresti il letto che là dentro egli medesimo avea costrutto per modo che trasportare non si potea. E poichè dagl'indizj che dà Ulisse della costruzione di questo letto, indizj che egli solo potea sapere, viene Penelope ad assicurarsi ch'egli è veramente il bramato Ulisse, i trasporti di gioja d'ambe le parti sembrami che esprimere non si possano nè più naturalmente, nè con maggior tenerezza insieme, e maggiore corrispondenza ai caratteri dell'una e dell'altra.

„ A questi detti le ginocchia e il core
„ Sentì sciorsi Penelope, che i segni
„ Veri e certi conobbe: alzossi, e ratta
„ Lagrimando a lui corse; ambe le braccia
„ Gli stese al collo, il baciò in fronte, e disse:

Dopo aver parlato sì a lungo del padre dell' epica poesia, è tempo omai di passare a Virgilio, che ha un carattere distinto da quello d' Omero (*a*). Come le doti particolari dell' Iliade sono la semplicità ed il fuoco, così quelle dell' Eneide sono l' eleganza e la tenerezza. Virgilio è senza dubbio meno animato e men sublime di Omero, ma in contraccambio ha minori negligenze, maggior varietà, e sostiene una più corretta e regolar dignità in tutta l' opera sua.

Quando cominciamo a legger l'Iliade, ci troviam trasportati nella più rimota, e men colta antichità; quando apriamo l' Eneide, veggiamo tutta la lindura e il ripulimento dell' età d' Augusto. Non v' incontriamo contese d' eroi a motivo di una schiava, non oltraggiosi trasporti, non termini inurbani; ma il poema si

„ Ah non sdegnarti meco, amato Sposo, ec.
„ Disse, e desìo di pianto in lui pur mosse;
„ Mentre fra le sue braccia egli tenea
„ La casta amata Sposa. E come dolce
„ Appare il lido a chi fra l' onde nuota,
„ Poichè Nettuno in mar da' vasti flutti
„ Combattuto e da' venti il legno infranse,
„ E pochi ritrovar posson lo scampo,
„ Quei che d' atra salsuggine coperti
„ Giungono a toccar terra, esultan lieti;
„ Così quella esultava, il dolce Sposo
„ Lieta mirando, nè staccar sapea
„ Dal collo suo le braccia; e ad ambo apparsa
„ Fra 'l dolce lagrimar saria l' Aurora,
„ Se a ciò trovato non avesse Palla
„ Nuovo compenso; al suo confin la lunga
„ Notte arrestava, e trattenea racchiusa
„ Nell' ocean l' Aurora ec. *Il Traduttore.*

(*a*) Sebbene il Bondi segua assai da vicino il suo originale, e di accurato traduttore siasi acquistata meritamente la fama, pure il Caro è pur anco in pieno possesso de' suoi antichi diritti. Alcuni divisano, che la preferenza accordata al secondo, muova dalla prescrizione di quasi tre secoli di encomj e di adoratori; ma gli encomj e gli adoratori, ove si tratti di un consenso così universale e vetusto, sono i garanti del vero merito. *Nemo omnes, neminem omnes fefellerunt.* [*L' Editore.*

apre colla maggior magnificenza: Giunone che forma il disegno d'impedire lo stabilimento d'Enea in Italia, ed Enea medesimo che ci vien presentato con tutta la sua armata in mezzo ad una tempesta, descritta col più alto stile poetico.

Il soggetto dell'Eneide è felicissimo, più ancora a mio giudizio, che quello dell'uno o dell'altro poema d'Omero. Non potea esservi cosa più nobile e più ripiena di epica dignità, nè più lusinghevole e interessante pel roman popolo, che il derivare l'origine di lui da un eroe così famoso, qual era Enea. L'oggetto era splendido in sè stesso; dava al poeta un tema preso dalla storia tradizionale di quel paese; permettevagli di unire il suo soggetto colle storie d'Omero, e adottarne tutta la mitologia; fornivagli l'opportunità di alludere frequentemente alle future imprese de'Romani, e di descriver l'Italia e lo stesso territorio di Roma nel suo antico e favoloso stato. Lo stabilimento di Enea costantemente attraversato da Giunone guida a una gran diversità di avvenimenti, di viaggi, di guerre, e fornisce una piacevole mescolanza d'incidenti pacifici co'fatti marziali. Soprattutto io non credo potersi trovare un sì compiuto modello di epica storia, come l'Eneide di Virgilio. Nè già alcun fondamento io veggo all'opinione sostenuta da alcuni critici, che l'Eneide abbia a considerarsi come un poema allegorico, il qual abbia costante allusione al carattere ed al regno di Cesare Augusto, o che l'intendimento di Virgilio nel comporre l'Eneide sia stato di riconciliare i Romani col governo di quel principe, che si suppone adombrato sotto il carattere di Enea. Virgilio ha bensì, come gli altri poeti di quell'età, preso ogni occasione che gli forniva il suo soggetto, per intrecciar le lodi d'Augusto (1). Ma l'immaginare ch'egli abbia avuto di mira un piano politico in tutto un poema, non altro sembrami che una fantastica sottigliezza. Egli aveva come poeta bastanti motivi

(1) Come particolarmente nel celebre passo del Lib. VI. *Hic vir, hic est, tibi quem promitti sæpius audis &c.*

che il determinavano alla scelta di questo soggetto, perchè era grande e piacevole, perchè adattato al suo genio, e perchè accompagnato da' particolari vantaggi, che ho accennati di sopra, onde spiegare appieno i suoi talenti poetici.

L'unità dell' azione è perfettamente conservata, poichè dal principio al fine un solo oggetto è sempre tenuto di mira, cioè lo stabilimento d' Enea in Italia per ordine degli Dei. Siccome la storia comprende gli avvenimenti di varj anni, così acconciamente una parte di quelli è posta in un racconto fatto dall' eroe. Gli episodj sono legati con sufficiente connessione al principale oggetto; ed il nodo o intreccio del poema secondo il piano dell'antica macchina è felicemente formato. Il giuramento di Giunone, che opponsi alla fissazione de' Trojani in Italia, dà origine a tutte le difficoltà che si attraversano all' impresa di Enea, e connette le azioni umane colle divine in tutta l' opera. Quindi nasce la tempesta, che getta Enea sui lidi dell' Africa; l' amor di Didone, che cerca di trattenerlo a Cartagine; e gli sforzi di Turno che gli si oppone coll'armi finchè per un accordo fatto con Giove, che il nome trojano perderassi per sempre nel nome latino, Giunone dimentica il suo sdegno, e l'eroe diventa vittorioso.

In tutti questi punti Virgilio ha condotta l' opera sua con grande accortezza, e mostrato molto giudizio e molt' arte. Ma l' ammirazione dovuta a sì alto poeta non dee impedirci di rilevare alcune cose ov' egli ha mancato. In primo luogo non v' ha nell' Eneide quasi alcun carattere ben distinto. Troppo insipida e fredda ella mostrasi in questa parte, ove si confronti coll' Iliade, che è piena di caratteri e di vita. Acate, e Cloanto, e Giante, e gli altri Trojani eroi, che accompagnano Enea in Italia, sono figure così indeterminate, che non si conoscono nè per sentimenti grandi che esprimano, nè per fatti memorabili che eseguiscano. Lo stesso Enea non è eroe che molto interessi. Egli è descritto bensì, come pio e religioso: ma il suo carattere non è segnato con veruno di quei tratti che toccano il cuore: egli è freddo e indiffe-

rente, e in tutta la sua condotta verso Didone, spezialmente nella sua parlata, allorchè questa sospetta in lui il disegno d'abbandonarla, appare una certa durezza e mancanza di sensibilità, che il rende tutt'altro che amabile (1). Il carattere di Didone è il più ben sostenuto che sia in tutta l'Eneide. L'ardor della sua passione, l'impeto del suo sdegno, e la violenza de' suoi trasporti esibiscono una figura molto più animata d'ogn'altra che Virgilio abbia delineato.

Oltre a questa mancanza di caratteri, anche la distribuzione e trattazione del soggetto per alcuni riguardi è meritevole di censura. Vero è che deve considerarsi coll'indulgenza dovuta ad un'opera non interamente perfezionata: perocchè dicesi, che i sei ultimi libri non abbiano avuto dall'autore l'estrema mano, e che perciò egli ordinasse nel suo testamento che tutto il poema fosse dato alle fiamme. Sebben però possa questo scusare le scorrezioni di esecuzione, non può difendere gli errori che circa al soggetto medesimo s'incontrano nelle ultime parti dell'opera. La guerra co' Latini è assai inferiore di dignità agli oggetti più interessanti, che ci sono stati presentati innanzi nella distruzione di Troja, nell'amor di Didone, nella discesa all'Inferno. In questa guerra v'ha forse anche un error più sostanziale nella condotta della storia. Il leggitore, come ha osservato Voltaire, è tentato a prender le parti di Turno contro d'Enea. Turno, principe giovane e valoroso, innamorato di Lavinia, e a lei congiunto di sangue, viene a lei destinato in isposo con generale consentimento, e dalla madre di essa è particolarmente favoreggiato. Lavinia medesima non mostra ripugnanza a queste nozze. Improvvisamente arriva uno straniero, un fuggiasco di lontano paese, che non l'ha mai veduta, e che fondando sopra oracoli e vaticinj le sue pretensioni ad uno stabilimento in Italia, mette colla guerra tutto il

(1) *Num fletù ingemuit nostro? num lumina flexit?*
Num lacrymas victus dedit? aut miseratus amantem est?
Æneid. IV. 368.

paese sossopra, uccide l' amante di Lavinia, e cagiona la morte della madre di lei. Un siffatto piano certamente non è il più acconcio per renderci favorevoli all' eroe del poema; e il difetto sarebbesi facilmente emendato, se il poeta avesse fatto che Enea in luogo d' affligger Lavinia, l' avesse liberata da qualche rivale, che fosse odioso non meno a lei che a tutto il paese.

Malgrado questi difetti però, ch' era necessario l'accennare, Virgilio ha delle bellezze, che meritamente hanno eccitato l' ammirazione de' secoli, e che tengono tuttavia in bilico la bilancia fra lui ed Omero. La principale e distintiva eccellenza di Virgilio, la quale ei possiede a parer mio sopra tutt' i poeti, è la tenerezza. Dotato avealo la natura di una squisita sensibilità; ei provava in sè stesso tutte le più patetiche commozioni delle scene che dipingeva; e sapeva come arrivar al cuore con un solo tratto. Questo si è in un poema epico il primo merito dopo il sublime, e dà all' autore la forza di rendere interessantissimo il suo componimento.

Il più bel tratto di questo genere nell' Iliade è la visita di Ettore ad Andromaca; ma nell' Eneide ne son parecchi. Il secondo libro è uno de' più gran capi d' opera che mai si sieno eseguiti; e par che in esso abbia Virgilio spiegata tutta la forza del suo genio, come in un soggetto che varie scene somministrava non men nel tenero che nel terribile. Le immagini d' orrore, che presenta una città incendiata e saccheggiata di notte, son finalmente mescolate con accidenti affettuosi e patetici. Niuna cosa è stata mai da alcun poeta più ben descritta che la morte del vecchio Priamo; e i tratti domestici di Enea, Anchise, e Creusa son teneri quanto si può concepire. In molti altri passi dell' Eneide traspare lo stesso spirito patetico, e sono stati sempre i passi più apprezzati. Il quarto libro per esempio, che descrive l' infelice amore e la morte di Didone, è stato sempre giustamente ammirato, e abbonda di bellezze del più alto genere. L'incontro di Enea con Andromaca ed Eleno nel terzo libro, gli episodj di Pallante ed Evandro, di Niso ed

Eurialo, di Lauso e Mesenzio nella guerra d'Italia, son tutte prove dell' abilità del poeta nell' eccitare le tenere commozioni. Imperocchè dobbiamo osservare, che sebben l'Eneide sia un poema ineguale, e talvolta languido, ha però delle bellezze sparse dappertutto; e non poche ancor se ne incontrano ne' sei ultimi libri. Quelli dove le bellezze più abbondano, oltre il primo, il secondo, il quarto, ed il sesto, sono il settimo, l'ottavo, e il dodicesimo.

Le battaglie di Virgilio sono molto inferiori a quelle d'Omero rispetto al fuoco ed alla sublimità; ma nella discesa all'inferno egli ha superato di molti gradi quella di Omero nell'Odissea. In tutta l'antichità non v'ha nulla d'eguale in questo genere al sesto libro dell'Eneide. Le scene e gli oggetti son tutti grandi, e feriscono ed empion la mente di quel solenne religioso terrore, che dee aspettarsi all'ingresso in un nuovo mondo invisibile. In tutta la descrizione v'ha pure una certa filosofica sublimità, che il genio platonico di Virgilio, e l'estese idee dell'età d'Augusto, lo hanno abilitato a sostenere con un grado di maestà molto superiore a quello che le rozze idee dell'età d'Omero hanno potuto a questo permettere. Quanto alla dolcezza e bellezza de' numeri, son essi in tutte le opere di Virgilio sì conosciuti, che è superfluo l'estendersi a commendarli.

Volendo paragonare il merito di questi due gran principi dell'Epica poesia, Omero dee senza dubbio riguardarsi come genio più grande, Virgilio come più corretto scrittore. Omero fu originale nell'arte sua, ed ha le bellezze e i difetti che incontrare si debbono in un autore originale, confrontato con quelli che son venuti in appresso; vale a dire più ardimento, più natura, più facilità, più sublimità, e più forza; ma altresì più irregolarità, e più negligenza. Virgilio ha sempre tenuto d'occhio Omero, e in molti luoghi lo ha più tradotto che imitato. La descrizione della tempesta, per esempio, nel primo nell'Eneide, e la parlata d'Enea in questa occasione sono tradotte dal quinto libro dell'Odissea; per non mentovare quasi tutte le similitudini di Virgilio, che sono copie di

quelle d'Omero. La preminenza nell'invenzione dee pertanto fuor d'ogni dubbio ad Omero attribuirsi. Quanto alla preminenza nel giudizio, benchè molti critici inclinino ad accordarla a Virgilio, pure secondo il mio parere è ancora in sospeso. Nel rimanente noi ravvisiamo in Omero tutta la greca vivacità, in Virgilio tutta la maestà romana. L'immaginazione d'Omero è assai più ricca e copiosa, quella di Virgilio più pura e corretta. La forza del primo consiste nel saper riscaldare la fantasia, del secondo nel saper toccare il cuore. Lo stil d'Omero è più semplice e più animato, quel di Virgilio più elegante e più uniforme. Il primo ha in molte occasioni una sublimità, a cui l'altro non giugne mai; ma in ricambio questi mai non decade dall'epica dignità, il che d'Omero non può egualmente asserirsi. Per non detrar nulla però dell'ammirazione dovuta ad amendue questi grandi poeti, la maggior parte dei difetti d'Omero è da imputarsi non al suo ingegno, ma alle circostanze dell'età in cui vivea; e quanto ai passi deboli dell'Eneide dee aversi riguardo che l'opera per la morte dell'autore è rimasta imperfetta.

LEZIONE VII.

Farsalia di Lucano = Gerusalemme del Tasso = Lusiade di Camoens = Telemaco di Fenelon = Enriade di Voltaire = Paradiso perduto di Milton.

Dopo Omero e Virgilio il maggior poeta epico, che fra gli antichi ci si presenti, è Lucano (*a*). Ei merita considerazione per una particolar mescolanza di grandi bellezze con grandi difetti. Quantunque la sua Farsalia mostri troppo poca invenzione, e sia condotta in una maniera troppo storica, per poterla riguardare qual poema epico perfettamente regolare, sareb-

(*a*) Il più abil fra i moderni traduttori di Lucano è certamente il Boccella. *L'Editore.*

be nondimeno una critica sofisteria l'escluderlo dalla classe degli epici. I confini di questa classe, come ho dapprima accennato, sono ancor troppo lontani dall'essere determinati con tale precisione, che si possa ricusare il nome di epico ad un poema, il qual tratta di grandi ed eroiche avventure, sol per non essere perfettamente conforme a' piani d'Omero e di Virgilio. Il soggetto della Farsalia ha senza dubbio tutta l'epica dignità e grandezza, nè manca di unità nell'oggetto che è il trionfo di Cesare sulla romana libertà. Qual trovasi presentemente il poema, certamente non ha una chiusa convenevole; ma o il tempo ci ha privato degli ultimi libri, o l'opera dall'autore non fu terminata.

Sebbene il soggetto di Lucano sia bastantemente eroico, io non posso però nella scelta chiamarlo felice. Esso ha due difetti. Primieramente le guerre civili, massime così fiere e crudeli come quelle de'Romani, presentano oggetti troppo ributtanti per essere acconci all'epica poesia. ~~Le imprese nobili ed onorate forniscono all'epica poesia~~. Le imprese nobili ed onorate forniscono all'epica Musa temi più opportuni. Ma il genio di Lucano sembra compiacersi vie più delle scene atroci; ei vi si ferma soverchiamente; e non pago di quelle che il suo soggetto naturalmente gli somministra, esce di strada per introdurre un lungo episodio delle proscrizioni di Mario e Silla, che abbondano di tutte le maniere di atrocità.

Il secondo difetto del soggetto di Lucano è d'esser troppo vicino ai tempi, in cui egli scrisse. Questa è una circostanza, come ho già detto, sempre infelice per un poema, siccome quella che il priva dell'ajuto della finzione e della macchina; e perciò rende la sua opera meno splendida e dilettevole. Ad ogni modo Lucano è commendevole di essersi sottomesso a questo svantaggio pel suo soggetto anzi che tentar di abbellirlo con macchine fuor di proposito; poichè le favole degli Dei avrebbero fatto coll'imprese di Cesare e di Pompeo un misto ben poco naturale; e in luogo di sollevare, scemata avrebbero la dignità di fatti così recenti e sì conosciuti.

Ri-

Rispetto a' caratteri, Lucano li dipinge con vivacità e con forza. Ma benchè Pompeo sia l'eroe suo prediletto, non riesce però ad interessarci molto in favore di lui. Non si ravvisa in Pompeo niun' alta distinzione o nella magnanimità de' sentimenti, o nella bravura delle azioni; al contrario è sempre ecclissato dall' abilità superiore di Cesare. Il favorito carattere di Lucano veramente è quel di Catone, e ogni volta che il fa comparir sulla scena, ei sembra innalzarsi sopra di sè medesimo. Alcuni de' più nobili e più cospicui tratti dell' opera sua son quelli appunto che a Catone si riferiscono, o sien discorsi posti in sua bocca, o descrizioni della sua condotta. Particolarmente la parlata di esso a Labieno, in cui lo stimola a consultare l'oracolo di Giove Ammone intorno all' esito della guerra (*Lib.* IX, *v* 564), merita di essere per morale sublimità riputata eguale a qualunque cosa, che in tutta l' antichità si ritrovi.

Nella condotta della storia il poeta si è troppo attenuto all' ordine cronologico. Questo rende interrotto il filo della sua narrazione, e troppo sovente e' ci trasporta da luogo a luogo. Egli ha puranche troppe digressioni, lasciando spesso da parte il suo soggetto per darci or geografiche descrizioni di un paese, or filosofiche disquisizioni intorno agli oggetti naturali, come è quella del serpente africano nel libro IX, e delle sorgenti del Nilo nel X.

Non mancano nella Farsalia descrizioni vive e poetiche; ma la principal forza dell' autore non è riposta nelle descrizioni o nelle narrazioni. Queste il più delle volte son aride e dure, e quelle troppo studiate, e sovente anche impiegate in oggetti disaggradevoli. Il suo merito principale consiste ne' sentimenti, che generalmente son nobili e robusti; ed espressi poi con quella fervida e risentita maniera che particolarmente il distingue. Lucano è il poeta più filosofo e più animato dallo spirito pubblico, che sia stato in tutta l' antichità. Egli era nipote del celebre Seneca, era Stoico egli stesso; e lo spirito di questa filosofia si scorge in tutto il poema. Dobbiamo anche osservare, ch' egli è il solo epico fra gli antichi, il cui soggetto

realmente e vivamente interessi per sè medesimo. Lucano non racconta finzioni; egli era Romano, e avea provato i tristi effetti delle romane civili guerre nel crudele dispotismo che succedette alla perdita della libertà. Il suo spirito elevato e coraggioso il fece entrare profondamente in questo soggetto, e in molti luoghi lo infiammò di un calor vero e reale. Perciò egli abbonda di esclamazioni e d'apostrofi, che son quasi sempre a proposito, e sostenute con una vivacità ed un fuoco che gli fa molt' onore.

Ma è destino di questo poeta, che non si possano mai rammentare i suoi pregi senza che suggeriscano insieme i suoi difetti. Siccome la sua principale eccellenza è un ingegno vivace e focoso, che alcune volte si manifesta nelle sue descrizioni, e assai spesso ne' sentimenti, il suo gran difetto in amendue è la mancanza di moderazione. Egli porta ogni cosa all'estremo, nè mai sa dove far posa. Per lo sforzo d'ingrandire gli oggetti diviene tumido, ed esce dal naturale; e accade sovente, che dove il secondo verso nelle sue descrizioni è sublime, il terzo, in cui cerca di levarsi più in alto, è del tutto ampolloso. Lucano visse in un'età, in cui le scuole dei declamatori aveano incominciato a corrompere l'eloquenza ed il gusto di Roma; e preso egli pure da questa infezione mostra sovente lo spirito declamatorio in luogo dell'estro poetico.

In pieno però egli è un autore d'ingegno fervido e originale. I suoi sentimenti sono sì alti, e il suo fuoco all'occasione è sì grande, che molti de' suoi difetti ne vengono compensati, e parecchi tratti si possono di lui produrre, che non cedono a quelli di qualunque poeta. I caratteri, per esempio, ch'egli dipinge di Pompeo e di Cesare nel primo libro, son magistrali; e il paragone di Pompeo ad un'antica quercia in decadimento è oltremodo poetico.

Multa dare in vulgus; totus popularibus auris
Impelli, plausuque sui gaudere theatri;
Nec reparare novas vires, multumque priori
Credere fortunæ: stat magni nominis umbra.

Qualis frugifero quercus sublimis in agro
Exuvias veteres populi; sacrataque gestans
Dona ducum; nec jam validis radicibus hærens
Pondere fixa suo est; nudosque per aera ramos
Effundens, trunco, non frondibus, efficit umbram:
At quamvis primo mutet casura sub Euro,
Et circum sylvæ firmo se robore tollant,
Sola tamen colitur. Sed non in Cæsare tantum
Nomen erat; nec fama ducis; sed nescia virtus
Stare loco; solusque pudor non vincere bello:
Acer & indomitus &c. (1)

Ma quando consideriamo tutta l'esecuzione del poema, siamo costretti a confessare, che il suo fuoco poetico non era governato nè da un sano giudizio, nè da un gusto corretto. Il suo genio avea qualche forza, ma niente di tenerezza; niente di quello che può chiamarsi dolcezza o amenità. Il suo stile ha del nerbo, ma insieme dell'asprezza, e frequentemente dell'oscurità; cagionata dalla sua smania di esprimersi in una maniera concettosa ed insolita. Paragonandolo a Vir-

(1) Pensa a largir gran doni, ad esser tratto
Dall'aure popolari ai sommi onori,
E del plauso gioir del suo teatro;
Nè più gli cal rinovellar le forze;
Credulo troppo alla primiera sorte.
L'ombra sussiste del gran nome; ei sorge
Qual alta quercia in un fecondo campo
Dei sacri doni, e delle spoglie adorna
Del popol vincitore; nè più a salde
Radici abbarbicata, omai soltanto
Sul suo peso si libra; e i nudi rami
Spandendo all'aure; sol coll'annoio tronco
Adombra il suolo; ma sebben fra 'l denso
Robusto stuol de' fermi pin minacci
Dell'Euro al primo soffio alta rovina,
Pur si cole ella sola. Ugual non suona
Di Cesare la fama; ma ritroso
E' il suo valore ad ogni freno, e solo
Il non vincere in guerra è il suo rossore.
Indomito e feroce ec.

gilio può dirsi ch' egli abbia più belli e più alti sentimenti; ma nel rimanente, e massime nella purità, eleganza, e tenerezza, è infinitamente al di sotto.

Siccome Stazio, e Silio Italico, quantunque poeti del genere epico, son troppo poco considerabili per meritare particolari riflessioni, io vengo al Tasso, che è il più distinto poeta epico fra i moderni.

La sua Gerusalemme liberata fu pubblicata nel 1574. Essa è un poema regolarmente e strettamente epico in tutta la sua costruzione, e adorno di tutte le bellezze che appartengono a questa specie di componimento. Il soggetto è la liberazione di Gerusalemme dalle mani degl' Infedeli, per le forze unite della Cristianità: il qual soggetto in sè medesimo, e spezialmente secondo le idee che allor correvano, era una splendida, venerabile, ed eroica intrapresa. L' opposizione de' Cristiani ai Saraceni forma un interessante contrasto. L' argomento non offre alcuna di quelle atroci e ributtanti scene della civile discordia, che in Lucano urtano la fantasia; ma presenta gli sforzi dello zelo e del valore, ispirati da un onorevole oggetto. La parte, che la religione ha nell' impresa, serve in un tempo stesso ed a renderla più augusta, e ad aprire un natural campo alla macchina ed alle sublimi descrizioni. L' azione è pure in un tempo, e in un paese bastantemente rimoto da permettere una mescolanza di tradizioni favolose e di finzioni colla vera storia.

Nella condotta il Tasso ha mostrato una ricca e fertile invenzione, che in un poeta è una qualità capitale. Egli è pieno d' avvenimenti, e questi assai varj e diversi nel loro genere. Non ci stanca mai con sole guerre e battaglie; cambia frequentemente di scena, e dai campi insanguinati ci trasporta a più gradevoli oggetti. Or le solennità della religione, ora gl' intrighi d' amore; talvolta le avventure di un viaggio, tal altra gl' incidenti della vita pastorale sollevano ed intertengono il leggitore. Al tempo stesso tutta l' opera è artificiosamente connessa; e mentre v' ha molta varietà nelle parti, regna nel tutto una perfetta unità. La liberazione di Gerusalemme è l' oggetto che si ha

sempre in veduta, e con essa termina il poema. Tutti gli episodj, se ne eccettuiamo quel di Olindo e Sofronia, del quale si è gia detto, sono bastantemente relativi al principale soggetto.

Il poema è animato da una moltitudine di caratteri, tutti chiaramente distinti e ben sostenuti. Goffredo, condottiere dell' impresa, è prudente, moderato, intrepido; Tancredi è acceso d' amore, magnanimo, valoroso, e ben contrastato col fiero e brutale Argante; Rinaldo (che è propriamente l' eroe del poema, e in parte copiato dall' Achille d' Omero) è giovane fervido ed iracondo, è sedotto dalle lusinghe e dalle arti di Armida, ma in fondo è pieno di zelo, d' onore, e d' eroismo. Il prode Solimano pieno di alti sentimenti, la tenera Erminia, l' artificiosa e violenta Armida, la virile Clorinda son tutte figure egregiamente dipinte ed animate. Nella parte caratteristica il Tasso veramente distinguesi a grande onore; in questa parte egli è superiore a Virgilio, e non cede a verun poeta, fuorchè ad Omero.

Ei molto abbonda di macchina; ma in questa il suo merito è più dubbioso. Dovunque introduce gli Esseri celesti, la macchina è nobile. Iddio che dall' alto abbassa lo sguardo sui due eserciti, e gli Angeli spediti in diverse occasioni a reprimere i Pagani, od a scacciare gli spiriti malvagi, producono un sublime effetto. La descrizione dell' inferno colla comparsa e la parlata di Pluto al principio del quarto canto fa pur grandissimo colpo, ed è stata certamente imitata dal Milton, quantunque debba concedersi che questi l' ha migliorata. Ma i demonj, i maghi, gli esorcisti han troppa parte nel poema del Tasso, e formano una specie di macchina terra, poco piacevole all' immaginazione. Il bosco incantato, che molto entra nel nodo o intreccio del poema, i messaggieri spediti in traccia di Rinaldo, perch' ei venga a rompere l' incanto; il Romito, che per una caverna li conduce al centro della terra; il portentoso viaggio ch' essi fanno all' isole Fortunate; e il modo con cui ritraggon Rinaldo dalle lusinghe di Armida, e dalla voluttà, sono sce-

ne che quantunque assai piacevoli, e descritte con tutta la leggiadria poetica, dee confessarsi però che portano il maraviglioso alla stravaganza (1).

In generale quello che nel Tasso è più soggetto a censura, si è una certa vena di romanzesco, la qual si scorge in molte avventure del suo poema. Gli oggetti che ci presenta son sempre grandi, ma qualche volta troppo lontani dalla probabilità. Ei ritien qualche cosa del gusto del suo secolo, il qual non erasi peranche ricreduto della strana ammirazione per le storie de' cavalieri erranti; storie che la sbrigliata, ma ricca e piacevole immaginazione dell'Ariosto avea recentemente posto in maggior voga. A difesa del Tasso però deve dirsi, ch'egli non è più maraviglioso o romanzesco d'Omero e di Virgilio. Tutta la differenza si è che negli uni troviamo i romanzi del paganesimo, nell'altro quelli della cavalleria.

Nelle descrizioni e nello stile il Tasso ha non ordinaria bellezza e varietà, e questo a quelle e sempre bene adattato. Nel descrivere gli oggetti magnifici lo stile è fermo e maestoso; quando discende agli ameni e piacevoli, com'è il pastorale ritiro di Erminia

(1) Questa stravaganza peraltro in gran parte diminuisce, ove riguardisi alle opinioni popolari che allor correvano intorno alle forze della magia. *Il Traduttore* (a).

(a) Io avrei detto ch'essa dileguasi del tutto. V'ha un bello assoluto ch'è di tutti i tempi; v'ha un bello relativo ch'è in ragione diretta dei costumi, delle opinioni dominanti, dalle svariate maniere di sentire e di vedere de' popoli. Quindi ciò ch'è sconvenevole in un tempo riesce decentissimo e proprio in un altro; e il poeta, che ha tratteggiato i quadri morali colle tinte del giorno, ha fatto ciò che gli prescriveano i regoli del bello relativo. Il Tasso fece giuocare nel suo poema i prestigi della magia, e a buon diritto, perchè vi si credea di buonissima fede. Omero, benchè distante dall'assedio di Troja da circa tre secoli, affibbia ai suoi capitani un linguaggio disdicevole a colta nazione, e quale non teneasi certamente a' suoi giorni da' Greci alcun poco educati; ma non dovea farli parlare in altra guisa, perchè un popolo testè uscito dalla rozzezza e dalla barbarie non conosceva altre orme. *L'Editore.*

nel settimo canto, e l'arte e bellezza d'Armida nel quarto, egli è dolce e insinuante; e tutte queste descrizioni dell'uno e dell'altro genere sono squisite. Le sue battaglie sono pure animate, e accortamente variate negli accidenti; ma in esse egli è inferiore di fuoco e di spirito ad Omero.

Negli affetti il Tasso non è del pari felice come nelle descrizioni; e appunto con queste, e colle azioni e co' caratteri ei c'interessa, piuttosto che colla parte sentimentale dell'opera. Egli è di molto inferiore a Virgilio nella tenerezza, e quando cerca nelle sue parlate d'essere affettuoso e patetico, diventa artificioso e studiato sino alla stravaganza. (1)

Quanto alle arguzie ed a' concetti, di cui sovente fu biasimato, la censura è stata esagerata oltre il dovere. L'affettazione non è per alcun conto il general carattere della maniera del Tasso, che nel totale è maschia, forte, e corretta. E' vero che in alcune occasioni, spezialmente, come ho accennato poc'anzi, quando cerca di esser tenero, degenera in idee forzate e non naturali; ma queste son bene lontane dall'essere sì frequenti e comuni, com'è stato supposto. Trenta o quaranta versi stralciati dal poema, sono persuaso che il purgherebbero interamente da tali macchie.

Boileau, Dacier, ed altri francesi critici del passato secolo ebber la smania di screditare il Tasso, la quale passò poi anche in alcuni scrittori inglesi. Ma v'ha ragione di credere che abbastanza nol conoscessero; o almeno che lo avessero letto con troppo sinistra prevenzione. Imperocchè per mia parte io tengo per certo, che la Gerusalemme sia per grado e dignità il terzo poema epico regolare che abbiamo al mondo, e assai prossimo all'Iliade ed alla Eneide. Il Tasso può giustamente credersi inferiore ad Omero nella semplicità e nel fuoco, a Virgilio nella tenerezza, a Milton nell'ardita sublimità di genio; ma a niun altro ei cede ne' talenti poetici; e per fertilità d'invenzione, varietà d'accidenti, espressione di caratte-

(1) Veggasi per esempio il lamento di Tancredi sopra il sepolcro di Clorinda. *Il Traduttore.*

ri, ricchezza di descrizioni, bellezza di stile, io non conosco poeta epico, eccetto i tre nominati, che gli si possano paragonare.

L' Ariosto, gran rivale del Tasso nella italiana poesia, non si può con proprietà classificare fra gli epici scrittori. La regola fondamentale dell' epico componimento è il raccontare un' eroica intrapresa, e formarne una storia regolare. Or benchè nell' Orlando Furioso abbiavi una specie d' unità e connessione nel piano, ciò non ostante in vece di renderla palese sembra che l' autore si sia studiato di nasconderla per la maniera saltellante con cui il poema è condotto, e le continue interruzioni delle varie storie prima che sien finite. L' Ariosto par ch' abbia sprezzata ogni regolarità di piano, ed abbia voluto lasciar libero il freno ad una copiosa e ricca, ma strana fantasia. Al tempo stesso però v' ha tanta materia epica nell' Orlando Furioso, che sarebbe sconvenevole il passarlo sotto silenzio. Egli unisce veramente ogni sorta di poesia: talora comico e satirico, talor leggiero e licenzioso, e talora altamente eroico, descrittivo, e tenero. Qualunque tono prenda il poeta, e' vi riesce eccellentemente. Egli è sempre padrone del suo soggetto, sembra con esso trastullarsi, e qualche volta ci lascia incerti, s' ei faccia da senno o da scherzo. Di rado egli è drammatico; qualche volta, non molto frequentemente, affettuoso: nelle narrazioni poi e nelle descrizioni niun poeta forse l' ha superato. Ei ci mette sott' occhio ogni scena che descrive, ed ogni avvenimento che narra; e nella scelta delle circostanze è pittoresco per eccellenza. Il suo stile è molto variato, sempre adattato al soggetto, e adorno di una soave e melodiosa versificazione.

Siccome gl' Italiani si fanno gloria del Tasso, così i Portoghesi di Camoens, che fu quasi a lui coetaneo, ma il cui poema fu pubblicato prima della Gerusalemme. Il soggetto di quello è il primo arrivo di Vasco Gama all' Indie orientali pel Capo di Buona Speranza, impresa splendida per sua natura, e molto interessante pe' concittadini di Camoens, siccome quella che pose il fondamento della loro futura potenza e riputa-

zione in Europa. Il poema si apre colla comparsa di Vasco e della sua squadra nell'Oceano meridionale fra l'isola di Madagascar, e le coste dell'Etiopia. Dopo varj tentativi di approdare a queste coste, sono alla fine i Portoghesi ricevuti ospitalmente nel regno di Melinda. Vasco a richiesta del Re gli dà un ragguaglio dell'Europa, racconta una storia poetica del Portogallo, e riferisce tutte le avventure del viaggio che ha preceduto il principio del poema. Questo racconto occupa tre canti. Esso è bene immaginato, contiene una gran quantità di bellezze poetiche; e non ha altro difetto, se non che Vasco fa innanzi al principe africano uno sfoggio intempestivo di erudizione nelle frequenti allusioni alle storie greche e romane. Vasco e i suoi compagni proseguon quindi il lor viaggio. Le tempeste e i disastri che incontrano, il loro arrivo a Calicut sulla costa del Malabar, il loro accoglimento e le loro avventure in quel paese, e finalmente il lor ritorno alla patria empiono il resto del poema.

Tutta l'opera è condotta secondo le leggi dell'epopea. Così il soggetto, come gli accidenti sono magnifici. Vanno uniti a qualche rozzezza e irregolarità; ma nell'esecuzione si scopre molto spirito poetico, forte fantasia, e maniera franca di descrivere, per quanto io posso giudicare dalle traduzioni, senza conoscere l'originale. Non vi si vede alcuna cura di dipinger caratteri: Vasco è l'eroe, ed il solo personaggio che nel poema faccia qualche figura.

La macchina della Lusiade è affatto stravagante. Non solo è composta di una singolare mistura d'idee cristiane, e di pagana mitologia; ma è condotta in maniera che gli Dei pagani sembrano esser le vere divinità, e Cristo colla B. Vergine agenti subordinati. Uno de' grandi oggetti della spedizione portoghese, secondo l'autore, è quello di propagare la cristiana fede, e sterpare il maomettismo. In questa religiosa intrapresa la gran protettrice de' Portoghesi è Venere, e il loro gran nemico è Bacco, il quale ha dispiacere, che Vasco tenti di emulare nell'Indie la gloria di lui. Si tiene un concilio degli Dei, in cui Giove è introdotto a predire la caduta della religione maomet-

tana, e la propagazione del Vangelo. Vasco in un gran pericolo di tempesta prega seriamente Iddio, implora l'ajuto di Cristo e di Maria, e supplica di quell'ajuto, che fu dato agl'Israeliti quando passarono il Mar rosso, ed all'Apostolo Paolo quando fu in rischio di naufragio. Per effetto di queste preghiere comparve Venere, la qual si avvede che la tempesta è opera di Bacco, se ne lagna con Giove, e procura che i venti sieno calmati. Una macchina così strana fa vedere quanto l'autore sia stato ingannato dalla falsa opinione, che non possa darsi poesia epica senza gli Dei d'Omero. Vero è che sul fine dell'opera l'autore ci offre un palliativo della sua mitologia, facendo che la Dea Tetide dichiari a Vasco, che essa e gli altri Dei de' Gentili non sono che nomi, i quali adombrano le diverse operazioni della Provvidenza; ma il palliativo è tardo e vano.

Avvi però nella Lusiade una macchina d'altra specie assai bella. Il Genio del fiume Gange, che appare in sogno ad Emanuele Re di Portogallo, invitandolo a scoprire le secrete di lui sorgenti, e informandolo ch'egli è il monarca, a cui per destino son riserbati i tesori dell'Indie, è un'idea felicissima. Ma il più nobil pensiero di questa specie è nel quinto canto, in cui Vasco racconta al Re di Melinda tutt'i prodigi che ha incontrato nella sua navigazione. Fra le altre cose gli dice, che quando colla sua squadra egli giunse al Capo di Buona Speranza, che non era mai stato passato da alcun navigatore, apparve lor d'improvviso un orrido mostruoso spettro, sorto dal mare in mezzo alle tempeste ed a'tuoni, col capo che toccava le nubi, e con un aspetto, che gli riempì di spavento. Questi era il Genio, custode di quell'oceano infino allora sconosciuto. Ei loro parlò con una voce simile al tuono, li minacciò, perchè osassero d'invader que'mari, che per tanto tempo egli avea posseduto tranquillamente, ed esplorar que' secreti del profondo, che non erano stati mai rivelati ad occhio mortale; intimò loro di non proceder più oltre; quando ciò facessero, loro predisse tutte le calamità che avrebbon sofferto; e quindi con gran rumore scomparve.

Questo è uno de' più grandiosi pezzi di macchina, che siensi mai posti in opera; e basta a dimostrare che Camoens è un poeta, sebbene irregolare, di ardita però e sublime immaginazione. (1)

Sarebbe ingiusto nello scorrere i poeti epici il non far menzione dell'amabile autore delle avventure di Telemaco. La sua opera, quantunque non sia in versi, ha giusto titolo d'esser tenuta per un poema. La misurata prosa poetica, con cui è scritta, è notabilmente armoniosa, e dà allo stile quasi tutta l'elevazione, che la lingua francese anche in una regolar poesia è capace di sostenere.

Il piano dell'opera generalmente è bene immaginato, e non manca nè di epica grandezza, nè di unità di soggetto. L'autore è entrato con molta felicità nello spirito e nelle idee degli antichi poeti; particolarmente nell'antica mitologia, che conserva maggior dignità, e fa miglior figura nelle sue mani, che in quelle di verun altro poeta moderno. Le sue descrizioni son ricche e belle, spezialmente quelle delle scene più placide e più soavi, a cui il genio di Fenelon era più adattato; come sono gli accidenti della vita pastorale, i piaceri della virtù, un paese che fiorisce nella pace. In varie pitture ch'egli ha fornito di questo genere v'ha una dolcezza e tenerezza inimitabile.

Le parti dell'opera meglio eseguite sono i primi sei libri, in cui Telemaco racconta le sue avventure a Calipso. La narrazione in quelli è viva e interessante. In appresso, massimamente negli ultimi libri, ei diventa nojoso e languido; e nelle guerriere imprese che tenta, manca assai di vigore. La principale obbiezione contro quest'opera per escluderla dalla classe de' poemi epici, viene dalle minute particolarità della politica, in cui l'autore entra in alcuni luoghi, e dal-

(1) Non ho fatto menzione dell'Arancana poema epico spagnuolo, composto da Alonzo d'Ercilia; perchè ne ignoro la lingua originale, e non ne ho veduto alcuna traduzione. Un pieno ragguaglio ne dà mr. Hayley nelle note al suo saggio sull'epica poesia. *L'Autore.*

le istruzioni di Mentore che ricorrono troppo spesso, e troppo nel comun tono di un trattato morale. Sebben queste assai convenissero al disegno dell'autore; ch'era di formare la mente e il cuore d'un giovin principe; tuttavia non sembrano adattate alla natura dell'epica poesia, il cui istituto è di renderci migliori per mezzo delle azioni, de' caratteri, de' sentimenti piuttosto che dell'espresse e formali istruzioni.

Varj poeti epici hanno descritta la discesa all'inferno; e ne' prospetti che ci hanno dato del mondo invisibile, possiamo osservare il graduale progresso delle nozioni degli uomini intorno allo stato futuro de' premj e delle pene. La discesa d'Ulisse nell'Odissea d'Omero ci presenta una cosa assai indistinta. La scena è nel paese dei Cimmerj sempre coperto di nebbia e d'oscurità all'estremità dell'Oceano (1). Quando le ombre de' morti cominciano a comparire, noi appena sappiamo se Ulisse sia sopra o sotto terra. Niuna delle ombre, nemmen degli eroi, appar soddisfatta della sua condizione nell'altro mondo; e quando Ulisse si sforza di confortare Achille, rammentandogli l'illustre grado ch'ei dee godere in quelle regioni, Achille dichiaratamente risponde che que' conforti son vani, e ch'egli amerebbe piuttosto di esser un lavorator mercenario sopra la terra, che regnare su tutti gli estinti.

Nel sesto libro dell'Eneide noi ravvisiamo assai maggiore finezza d'idee corrispondente al progresso che gli uomini avean fatto nella filosofia. Gli oggetti ivi descritti, come più chiari e distinti, così son anche più grandiosi e venerandi. Le separate sedi de' buoni e de' malvagi colle pene degli uni e il felice stato degli altri, sono vagamente dipinte, e coerentemente alla più pura morale. Ma la visita che Fenelon fa far da Telemaco all'ombre, è molto più filosofica di

(1) Intorno al luogo, dove Omero ha posto l'inferno, e a ciò ch'egli ha inteso per Oceano, veggansi le annotazioni ai Viaggi d'Ulisse tratti dall'Odissea d'Omero la 1. al Lib. VII. e la 1. al Lib. VIII. *Il Traduttore.*

quella di Virgilio. Si serve egli delle stesse favole e della stessa mitologia; ma noi troviamo l'antica mitologia raffinata dalle cognizioni della vera religione, e adornata di quel bell' entusiasmo, per cui Fenelon cotanto si distingueva. Il conto ch'ei rende della felicità de' giusti è un' eccellente descrizione nell' ordine mistico, e ben esprimente il genio e lo spirito dell' autore.

Voltaire ci ha dato nella sua Enriade un regolare poema epico in verso francese. Noi dobbiam certamente in ogni opera di questo celebre scrittore aspettarci di trovar delle pruove d'ingegno; e questa pur conseguentemente discopre in varj luoghi quell' arditezza di concetti, e quella vivacità e felicità di espressioni, per cui egli è sì rinomato: soprattutto alcune similitudini, che vi s'incontrano, sono e nuove e felici. Nel totale però io non saprei riputare l'Enriade uno de' suoi capi d' opera; e son d'avviso, ch'ei sia riuscito assai meglio nella drammatica, che nell' epica composizione. La poesia francese sembra pur male adattata all'epopea. Oltre all' essere sempre inceppata dalla rima, il linguaggio non prende mai in essa un sufficiente grado di elevazione e di maestà, e sembra più acconcio ad esprimere il tenero nella tragedia, che a sostenere il sublime nell' epica. Quindi scorgesi nello stil dell' Enriade una debolezza, e spesso una bassezza prosaica, e sia per questo, o per altri motivi il poema sovente languisce. E' non innalza l' immaginazione, nè interessa e trasporta il leggitore con quell' ardenza che deve ispirarsi da un sublime e animato poema epico.

Il soggetto dell'Enriade è il trionfo di Enrico IV sopra la Lega. L' azione del poema propriamente inchiude soltanto l' assedio di Parigi. Per sua natura essa è un'azione perfettamente epica, grande, interessante, ed è condotta con sufficiente riguardo all' unità, ed all'altre regole critiche. Ma partecipa di ambidue i difetti, che innanzi ho notato nella Farsalia di Lucano. Essa è tutta fondata sopra una guerra civile, e ne presenta quegli odiosi e detestabili oggetti di stragi e d' assassinj, che spargono qualche te-

traggine entro il poema. E' pure, come in Lucano, di data troppo recente, e troppo confina colla storia universalmente conosciuta. Per rimediare a questo difetto, e togliere l'apparenza di pura storia, Voltaire ha preso il partito di mescolare la finzione alla verità. Il poema per esempio comincia con un viaggio di Enrico in Inghilterra, e una conferenza tra lui e la Regina Elisabetta; quantunque ognun sappia, che Enrico non è mai stato in Inghilterra, e che questi due illustri personaggi non si son mai veduti. In un fatto di così pubblica notorietà una simile finzione offende il leggitore, e forma una non naturale e mal acconcia mistura colla storica verità. L'episodio fu inventato per dare ad Enrico l'occasione di raccontare i primi fatti della guerra civile ad imitazione del racconto che fa Enea a Didone; ma l'imitazione non è stata giudiziosa. Enea con proprietà potea riferire a Didone avvenimenti, di cui ella o era del tutto ignara, o avea soltanto imperfetta notizia per passeggieri rumori. Ma la Regina Elisabetta non potea supporsi pienamente informata di tutt'i fatti che il poeta fa raccontare da Enrico.

Per abbellire il suo soggetto Voltaire ha voluto pur anche impiegare la macchina. Ma qui pure io son costretto a riprovare la sua condotta; poichè la macchina ch'egli adopera è del peggior genere, e la meno adatta al poema epico, cioè quella degli esseri allegorici. La Discordia, l'Astuzia, e l'Amore compajono come personaggi misti agli attori umani, e fanno una considerevol figura nell'intreccio del poema. Questo è contrario ad ogni regola di critica ragionevole. Gli Spiriti, gli Angeli, i Demonj sono riconosciuti come esseri esistenti; ma gli esseri allegorici ognun sa che sono mere rappresentazioni delle disposizioni e passioni umane. Possono impiegarsi nel parlare, come le altre personificazioni e figure, ed in un poema tutto allegorico possono anche occupare il luogo primario: ivi sono nella loro nativa e propria sfera. Ma in un poema che si aggira su le azioni umane, quando cotali esseri si descrivono come operanti insieme cogli uomini, l'immaginazione confusamente divisa fra la realità e i fantasmi non sa più dove posare.

Per rendere però giustizia all'autore, io debbo osservare, che l'introdurre ch'ei fa anche S. Luigi, è macchina di miglior genere, e veramente dignitosa. Il più bel passo dell'Enriade, anzi un de' più belli che abbiansi in alcun poema, è il prospetto del mondo invisibile che S. Luigi offre ad Enrico in sogno nel settimo canto. La morte che guida successivamente le anime dei defunti dinanzi a Dio; lo stordimento che queste provano, allorchè arrivando da diverse contrade e sette religiose, sono recate alla divina presenza, e trovano che le loro superstizioni eran false, e svelata si veggon dinanzi la verità; il palazzo del destino aperto ad Enrico, e la prospettiva che gli si dà de' suoi successori, sono oggetti grandi e magnifici, e fanno onore al genio di Voltaire.

Sebbene alcuni degli episodj in questo poema sieno stesi convenevolmente, la narrazione però in pieno è troppo generale, gli avvenimenti son troppo ammassati e riferiti superficialmente; il che è senza dubbio un de' motivi, per cui il poema fa una debole impressione. Il tenore de' sentimenti che vi dominano è alto e nobile; la religione in ogni occasione appare con grande splendore; e lo spirito d'umanità e di tolleranza regna generalmente in tutta l'opera.

Milton, del qual ci resta a parlare, ha calcata una strada del tutto nuova e straordinaria. Fin dal principio del suo poema noi ci veggiamo introdotti in un mondo invisibile, e circondati di esseri celesti e infernali. Gli Angeli, ed i Demoni nel Paradiso perduto non forman la macchina, ma sono i principali attori; e quel che in ogni altra composizione sarebbe il maraviglioso, qui è soltanto il natural corso degli avvenimenti. Un soggetto così rimoto dagli affari di questo mondo può dar motivo di dubitare a que'che credono importante una tale discussione, se il Paradiso perduto possa propriamente classificarsi fra i poemi epici. Ma con qualunque nome abbiasi a chiamare, egli è certamente uno de' più alti sforzi del poetico genio; e in una delle grandi caratteristiche del poema epico, vale a dire nella maestà e sublimità, è pienamente uguale a qualunque che porti un tal nome.

Quanto felice sia stato l'autore nella scelta del suo soggetto, può mettersi parimente in quistione. E' si è posto su d'una via ben ardua e malagevole. Se avesse preso un soggetto più umano e men teologico, che fosse più connesso colle vicende della vita, e desse maggior campo a spiegare i caratteri e le passioni degli uomini, il suo poema sarebbe forse riuscito al maggior numero de' leggitori più dilettevole. Ma il soggetto ch'egli ha scelto era adattato all'ardua sublimità del suo genio: ei solo n'era capace, e nel trattarlo ha mostrato una forza d'immaginazione e d'invenzione veramente maravigliosa. E' sorprendente, come da pochi cenni datici dalle Sacre Scritture egli abbia potuto trarre una sì compiuta e regolare storia, ed empiere il suo poema di tanta varietà d'accidenti. Occorrono qualche volta de' tratti aridi e duri; l'autore sembra in alcune occasioni più metafisico e teologo, che poeta; ma il tenor generale dell'opera sua è interessante: egli solleva e fissa l'immaginazione; c'impegna, e innalza, e commove a misura che andiamo avanti; il che è sempre una sicura pruova del merito di un epico componimento. L'artificioso cangiamento de' suoi oggetti, la scena posta or in terra, or nell'inferno, or in cielo, somministra una bastante varietà, mentre l'unità del piano è sempre perfettamente conservata. Noi abbiam vive e tranquille scene nelle occupazioni di Adamo ed Eva nel Paradiso, ed abbiamo scene strepitose, e grandi azioni nell'impresa di Satana, e nella guerra degli Angeli. L'innocenza, purità, e amabilità de' nostri primi progenitori, opposta alla superbia e ambizione di Satana, presenta un felice contrasto, che regna in tutto il poema. Solamente la chiusa, come ho di già osservato, è troppo tragica per un'epica poesia.

La natura del soggetto non permetteva gran pittura di caratteri; ma quelli che vi si poteano introdurre, son sostenuti con molta proprietà. Satano particolarmente risalta moltissimo, ed è il carattere più ben tratteggiato in tutto il poema. Milton non lo ha descritto in quella guisa che supponiam essere uno spirito infernale. Più acconciamente al suo proposito gli

ha

ha dato un carattere umano, vale a dir misto, e non privo interamente di qualche buona qualità. Egli è valoroso, e fedele a' suoi seguaci; in mezzo alla sua empietà non è senza rimorsi; è sempre tocco da compassione pe' nostri primi parenti; e si giustifica del suo disegno contro di loro sulla necessità delle sue circostanze; è messo in azione dall'ambizione, e dall'ira piuttosto che dalla pura milizia; in breve il Satano di Milton non è peggiore di molti capi di congiura e di fazione che figurano nella storia. I differenti caratteri di Belzebub, di Moloch, e di Belial sono assai ben tratteggiati negli eloquenti discorsi che fanno nel secondo libro. Gli Angeli buoni, quantunque sempre descritti con dignità e proprietà, hanno però nelle loro sembianze maggiore uniformità; sebbene anche fra essi la dolce condiscendenza di Raffaele, e la sperimentata fedeltà di Abdiele formano delle acconce caratteristiche distinzioni. Il tentativo di descrivere Iddio medesimo, e raccontare i dialoghi fra il Padre e il Figlio, era troppo ardimentoso ed arduo; ed è quello, ove il poeta, come dovea aspettarsi, è riuscito meno felicemente. Rispetto ai caratteri umani, l'innocenza de' nostri primi parenti e il loro amore son finamente e dilicatamente dipinti. Adamo in alcuni de' suoi discorsi a Raffaele e ad Eva si mostra forse un po' troppo colto e scienziato per la sua situazione. Eva è più distintamente caratterizzata: la sua dolcezza, modestia, e fragilità marcano assai espressamente un carattere femminile.

La grande e distintiva eccellenza di Milton è la sublimità. In questa forse egli avanza anche Omero, come non v'ha dubbio che si lascia addietro Virgilio ed ogni altro poeta. Quasi tutto il primo e secondo libro è un esempio continuo della più alta sublimità. Il prospetto dell'inferno, e dell'infernal oste caduta, la comparsa e il contegno di Satano, la consulta de' capi infernali, e il volo di Satano a' confini del mondo attraverso al caos, contengono le più vaste ed elevate idee, che sieno mai entrate nella fantasia d'alcun poeta. Nel sesto libro pur anche v'ha molta grandezza, spezialmente nell'apparir del Messia: quantunque alcune

parti di questo libro sien meritevoli di censura, e particolarmente il concettoso motteggiar dei Demonj sopra l'effetto delle loro artiglierie. La sublimità di Milton è di un genere differente da quella d'Omero. Questa comunemente è accompagnata da fuoco e da impeto; quella di Milton possiede una più cheta e maestosa grandezza. Omero si scalda e trasporta; Milton ci fissa in uno stato di stupore e di elevazione. La sublimità di Omero appar maggiormente nella descrizione de' fatti; quella di Milton nella descrizione de' grandi e stupendi soggetti.

Ma sebben Milton più si distingua per la sua sublimità, v'ha però in molte parti dell'opera sua assai puranche di leggiadro, di tenero, e di piacevole. Quando la scena è posta nel Paradiso, le immagini sono sempre del genere più gajo e ridente. Le sue descrizioni mostrano una straordinaria fecondità d'immaginazione, e nelle sue similitudini per lo più è sommamente felice. Esse ci offrono comunemente immagini tolte dalle più sublimi o più leggiadre classi d'oggetti; e se han qualche macchia, è l'alludere troppo frequentemente alle materie scientifiche, o alle favole dell'antichità. Nell'ultima parte del Paradiso perduto dee confessarsi un certo abbassamento. Colla caduta de' nostri progenitori anche il genio di Milton par che dechini. Nella chiusa però s'incontrano varie bellezze del genere tragico. Il rimorso e la contrizione della coppia colpevole, e i loro lamenti nell'atto che son costretti a lasciare il paradiso destano molta compassione. L'ultimo episodio, in cui l'Angelo mostra ad Adamo il destino della sua posterità, è felicemente immaginato; ma l'esecuzione è languida in molti luoghi.

Il linguaggio e la versificazione di Milton hanno grandissimo merito. Il suo stile è pieno di maestà, e mirabilmente adattato al suo soggetto. Il suo verso sciolto è armonioso e variato, e fornisce il più compiuto esempio della elevazione, a cui la lingua inglese è capace di giugnere per la forza de' numeri. Non va, come il verso francese, con una inceppata, regolare, uniforme melodia, che presto affatica l'orecchio, ma

è qualche volta soave e fluido, qualche volta aspro e duro; variato nelle sue cadenze, e mescolato di dissonanze, come conviene alla forza e alla franchezza dell'epico componimento. Vi s'incontrano, è vero, alcuna volta de' versi trascurati e prosaici; ma in un'opera così lunga, e nel totale sì armoniosa, sono da sorpassare.

In somma il Paradiso perduto è un poema, che abbonda di bellezze di ogni genere, e dà all'autore giusto diritto ad un grado di riputazione non inferiore a quello di qualunque altro poeta; sebbene pur sia da confessare, che ha di molte ineguaglianze. Egli è destino di quasi tutt'i genj alti ed arditi, di non essere uniformi e corretti. Milton è troppo frequentemente teologo e metafisico; qualche volta aspro nel suo linguaggio; spesso troppo tecnico nelle parole, e affettato ostentatore della sua dottrina: se non che molti de' suoi difetti debbonsi attribuire alla pedanteria del secolo in cui visse. Egli mostra un vigore, ed uno slancio di genio eguale a tutto quello che vi ha di più grande; qualche volta s'innalza sopra qualunque poeta, ma altre volte cade molto al di sotto di sè medesimo.

LEZIONE VIII.

Poesia drammatica — Tragedia.

La poesia drammatica presso quasi tutte le colte nazioni è stata considerata come un ingegnoso ed utile trattenimento, e giudicata degna di un'accurata e seria riflessione. Secondo ch'essa s'impiega sopra il leggiero ed ameno, o sopra il grave e patetico, si divide in due forme, commedia, e tragedia. Ma perchè gli oggetti grandi e serj fissano maggiormente l'attenzione, che i piccoli e scherzevoli, e la caduta di un eroe interessa il pubblico assai più che il matrimonio d'un privato; perciò la tragedia è stata sempre tenuta per un trattenimento più nobile e dignitoso che la

commedia. L'una si ferma sopra le alte passioni, le virtù, i delitti, e le sciagure degli uomini; l'altra sopra le bizzarrie, le follie, le ridicolezze. Il terrore e la pietà sono i due grandi stromenti della prima, il ridicolo è il solo stromento della seconda. La tragedia pertanto sarà oggetto per noi di più lunga discussione. Questa ed altra lezione s'aggireranno sopra di essa; indi verremo a trattare di ciò ch'è particolare alla commedia.

La tragedia, considerata come un'esposizione de' caratteri e della condotta degli uomini in alcune delle più rilevanti e più critiche circostanze della vita, è una nobile idea di poesia. Una più diretta imitazione essa è de' costumi e delle azioni, imperocchè non presenta, come l'epopea, i caratteri per mezzo della narrazione e descrizione del poeta; ma il poeta scompare, e i personaggi medesimi ci son posti davanti, ed essi dicono e fanno tutto ciò che al loro carattere è conveniente. Perciò niun genere di componimento è maggior prova della cognizione profonda che l'autore aver possa del cuore umano; e niuno ha maggior potere di eccitar le più forti commozioni. La tragedia è, o debb'essere uno specchio, in cui miriamo *noi* stessi ed i mali cui siamo esposti; una copia fedele delle umane passioni con tutt'i lor terribili effetti, allorchè a quelle permettesi l'uscir da' lor confini.

Siccome la tragedia è un grave e nobile componimento, così nel suo spirito generale e nel suo tenore è pur favorevole alla virtù. Fortunatamente la virtù per la saggia e provvida costituzione della nostra natura ha tanto potere sopra dell'uman cuore, che siccome non può destarsi l'ammirazione nell'epica poesia, così non posson nemmeno le nostre passioni gagliardamente esser mosse nella poesia tragica, senza che in noi si risveglino virtuosi affetti. Non può il poeta interessarci in alcun carattere, senza rappresentarlo degno ed onorevole, ancorchè non perfetto; e il solo mezzo di destar l'indegnazione è il dipingere la persona che n'è l'oggetto, coi colori del vizio e della morale bruttezza. Ben può talvolta il poeta, anzi dee mostrarci infelice l'uom virtuoso, perchè ciò

spesso realmente addiviene, ma dee sempre studiarsi d' impegnare il nostro cuore a favor di lui: e quanto all'uom vizioso, ben può liberamente descriversi come sgraziato, quale debb' essere; ma non v'ha esempio di poeta tragico, che nella catastrofe del dramma lo rappresenti mai come appieno trionfante e felice. Anche quando i malvagi riescono ne' lor disegni, si fa sempre che la pena gli accompagni; e la miseria d'una o d'altra maniera si mostra sempre inevitabilmente unita al delitto. L'amore e l'ammirazione de' virtuosi caratteri, la compassione verso alle persone oltraggiate o travagliate, e l'indegnazione contro gli autori de' loro mali, sono i sentimenti più generalmente eccitati dalla tragedia. Per la qual cosa io son persuaso, che in complesso le impressioni da essa lasciate sopra lo spirito sono giovevoli alla virtù e alle buone disposizioni; e conseguentemente lo zelo mostrato da alcuni uomini pii contro le teatrali rappresentazioni dee riguardare soltanto l'abuso della commedia, il quale in vero è stato frequentemente sì grande da giustificare qualunque severa censura contro di essa.

Il fine della tragedia, secondo Aristotele, è di purgare le nostre passioni per mezzo della pietà e del terrore. A queste parole alquanto oscure varj sensi vennero applicati, e molta altercazione è insorta fra varj commentatori. Senza però entrare in alcuna disputa su questo punto, il fine della tragedia a parer mio può definirsi più brevemente e chiaramente dicendo, che è di perfezionare la nostra virtuosa sensibilità. Se un autore c' interessa a favore della virtù, ci fa compassionare gl' infelici, c' ispira convenevoli sentimenti sulle vicissitudini della vita, e per mezzo della parte che ci fa prendere alle sciagure degli altri, ci guida a guardarci dagli errori nella nostra propria condotta, egli ha adempiuto a tutt' i morali fini della tragedia.

Per quest' oggetto richiedesi primieramente, ch'egli s' appoggi a qualche storia patetica e interessante, e che la presenti in una maniera probabile e naturale. Imperocchè è da notare, che il naturale e il probabile debb' esser sempre la base della tragedia, e che

son qui amendue infinitamente più essenziali che nell' epopea. Il fine del poeta epico è di eccitare la nostr' ammirazione col racconto di eroiche avventure; e un grado assai più debole di probabilità si richiede quando si tratta della maraviglia, che quando si hanno a mover le tenere passioni. L' immaginazione nel primo caso viene esaltata, agevolmente s' accomoda all' idea del poeta, e può ammettere il maraviglioso anche un po' eccedente, senza essere offesa. Ma la tragedia vuole una più stretta imitazione della vita e delle azioni degli uomini. Perciocchè il fine che si propone, non è tanto di sollevar l' immaginazione, quanto di toccare il cuore; e il cuore giudica sempre più sottilmente, che l' immaginazione, di ciò che è probabile. La passione si può eccitare soltanto col far sopra l' animo impressioni naturali e vere; e introducendo nella storia alcuna circostanza inverisimile, il poeta soffoca la passione nel suo nascere, e guasta il proposto effetto della tragedia.

Questo principio, ch' è fondato sulla più chiara ragione, esclude dalla tragedia ogni macchina, o favolosa intervenzione degli Dei. Gli Spiriti, e l' Ombre de' trapassati vi hanno bensì mantenuto il luogo loro, come esseri fortemente fondati nella popolare credenza, e particolarmente adattati ad accrescere il terrore delle tragiche scene. Ma ogni scioglimento del nodo, che nasce dalla interposizione degli Dei, come quelli che Euripide impiega in varie delle sue tragedie, è condannato non solo come mancante d' artificio, ma come contrario alla probabilità della storia: e cotal misto di macchina colla tragica azione è certamente un difetto dell' antico teatro.

Per avvalorare quel sentimento di probabilità, ch' è sì necessario al buon successo della tragedia, alcuni critici esigono che il soggetto non sia mai una pura invenzione del poeta; ma sia sempre appoggiato ad una storia reale, od a fatti conosciuti. Tali in vero per lo più, se non sempre, sono i soggetti delle greche tragedie. Io non credo tuttavia, che questa sia cosa di gran conseguenza. Noi proviamo per esperimento, che una storia finta, ove sia propriamente condotta può

interessar il cuore egualmente, come una storia reale. Perchè noi siam mossi, è necessario che gli avvenimenti rappresentati sien tali, che facilmente accader possano nel corso ordinario della natura. Anche quando la tragedia prende dalla storia i suoi soggetti, sempre vi mescola molte circostanze fittizie. La maggior parte de' leggitori non sanno, e non cercano quanto nel soggetto vi sia di storico o di favoloso: sol mirano a ciò ch'è probabile, e sono toccati dagli avvenimenti che somigliano alla natura. Per questo alcune delle più patetiche tragedie sono tutte d'invenzione, come la Zaira, e l'Alzira di Voltaire, l'Orfano di Otway, il Douglas di Home, la bella Penitente di Rowe, e varie altre.

O reale o finto che sia il soggetto, quello che molto contribuisce a render verisimili gli accidenti della tragedia, e per mezzo della loro verisimiglianza a commovere maggiormente, è la condotta della favola, e la connessione delle varie sue parti. Per regolare questa condotta i critici hanno stabilita la famosa regola delle tre unità, di cui sarà necessario discutere l'importanza. Ma per far questo con più vantaggio sarà espediente il volgere addietro lo sguardo, e rintracciare la prima origine della tragedia, il che servirà a dar luce a varie cose che le appartengono.

La tragedia, siccome tutte le arti, fu a principio rozza e imperfetta. Fra i Greci, da cui l'abbiam ricevuta, in prima origine non fu che una specie di canzone, la qual faceasi per le feste di Bacco. A questo Nume sacrificavasi un capro; dopo il sacrificio i sacerdoti colla lor compagnia cantavano un inno a Bacco; e dal nome del capro, che in greco è τράγος, unito a quello di ᾠδὴ canto, è derivata la parola *tragedia*.

Questi inni o poemi lirici qualche volta eran cantati da tutta la compagnia, e qualche volta da separate bande che alternamente rispondeano, e formavano quello che chiamasi coro colle sue strofe ed antistrofe. Per dar qualche varietà a questo trattenimento, e sollevare i cantori, si credette opportuno d'introdurre una persona, la quale di mezzo ai canti facesse una recita in versi. Tespi che vivea circa 536 anni avanti

l'era volgare, fece questa innovazione; e siccome fu aggradita, Eschilo, il quale venne 50 anni dopo, e ch'è stato propriamente il padre della tragedia, fece un passo più innanzi; introdusse un dialogo fra due attori, in cui s'ingegnò di combinare qualche storia interessante; e mise i suoi attori sopra d'un palco adorno di convenevoli scene e decorazioni. Tutto quello che recitavano cotali attori, fu chiamato episodio o canto addizionale, e si fece che i canti del coro non avessero più relazione a Bacco, siccome innanzi, ma alla storia recitata. Questo incominciò a dare una forma regolare al dramma, che subito dopo fu recato alla perfezione da Sofocle e da Euripide. Ed è cosa mirabile come in sì breve spazio di tempo la tragedia sia cresciuta fra i Greci da' più rozzi principj al più perfetto suo stato; imperocchè Sofocle, certamente il maggiore e più corretto di tutt'i tragici poeti, fiorì 22 anni solamente dopo di Eschilo, e di soli anni 70, o poco più, fu a Tespi posteriore.

Dal ragguaglio che ho dato apparisce, che il coro fu la base o il fondamento dell'antica tragedia. Non fu un ornamento ad essa aggiunto, o un'invenzione per renderla più perfetta; ma propriamente il dialogo drammatico fu un'addizione al coro, che in origine era la parte primaria. In processo di tempo il coro di principale divenne accessorio, finchè nella tragedia moderna del tutto scomparve, il che forma la primaria distinzione fra l'antico e il moderno teatro.

Ciò ha dato motivo ad una quistione molto agitata fra i partigiani degli Antichi e de' Moderni, se il teatro abbia guadagnato o perduto coll'abolizione de' cori (1). Dee certamente confessarsi, che il coro tende-

(1) L'ufficio del coro così vien descritto da Orazio (*De Arte poet.* 193.):

Actoris partes chorus, officiumque virile
Defendat, neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducat, & hæreat apte.
Ille bonis faveatque, & concilietur amicis,
Et regat iratos, & amet peccare timentes;
Ille dapes laudet mensæ brevis; ille salubrem

va a rendere la tragedia e più magnifica e più istruttiva. Era sempre la parte più sublime e poetica, ed essendo eseguita col canto, e accompagnata dagl'istromenti, non v'ha dubbio che al dramma aggiugneva molto di varietà insieme e di splendore. Al tempo stesso offeriva sempre lezioni e massime virtuose. Era sempre composto di quelle persone, che più naturalmente si poteano suppor presenti all'azione, abitanti del luogo ov'era la scena, spesso compagne di qualcuno de'principali attori, e perciò all'esito dell'azione medesima interessate. Queste persone, che a'tempi di Sofocle furon ristrette al numero di quindici, stavano costantemente sul palco durante tutta la recita, interloquivano cogli attori, prendevan parte a'loro interessi, suggerivano lor de'consigli, moralizzavano sugli accidenti che occorrevano, e negl'intervalli dell'azione cantavan delle odi, in cui s'addirizzavano agli Dei, pregavan pel buon successo de'virtuosi, compiangean le loro sciagure, e spargean de'sentimenti religiosi e morali.

Malgrado però i vantaggi che dal coro si ottenevano, gl'inconvenienti dall'altra parte eran sì grandi, che nel totale la moderna pratica di escluderlo è preferibile. Imperocchè se l'oggetto principale del dramma esser deve una naturale e probabile imitazione delle azioni umane, altre persone non debbono sulla scena introdursi fuor di quelle che son necessarie all'azione medesima. Il porvi una compagnia avventizia di persone che han debolissima parte all'affar che si tratta, è cosa fuori del naturale; comechè possa rendere lo spettacolo un po'più splendido, rende sicuramente a renderlo più freddo e meno interessante, perchè men simile ad un'azione reale. La mescolanza della musica in una parte del coro col dialogo recitato dagli attori è un'altra cosa contro natura, che vie più l'allontana dalla somiglianza colla vita comune. Oltreciò il poeta è soggetto a innumerabili difficoltà

Justitiam, legesque, & apertis otia portis;
Ille tegat commissa, Deosque precetur & oret,
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

nel formare il suo piano in maniera, che la presenza del coro possa reggere con qualche probabilità nel corso di tutti gli accidenti del dramma. La scena deve certamente, e spesso assurdamente tenersi in una pubblica piazza, affinchè il coro possa supporsi avervi libero accesso. A molte cose, che trattar si dovrebbero in privato, convien che il coro sia sempre testimonio; convien che sia d'intelligenza con amendue le parti che successivamente vengono sulla scena, e che forse congiurano l'una contro dell'altra. In somma il maneggio del coro è al poeta un legame non naturale; richiede un troppo gran sacrificio della verisimiglianza nella condotta dell'azione; ed ha troppo l'aria d'un'artificiosa decorazione, per poter combinarsi con quell'apparenza di probabilità, che il poeta dee conservare affin di movere le nostre passioni. L'origine della tragedia fra i Greci, siccome abbiamo veduto, è stato un canto corale, od un inno agli Dei; non è perciò maraviglia, se il coro ha mantenuto sul greco teatro un sì lungo possesso. Ma si può a parer mio accertar francamente, che se laddove il dialogo drammatico è stato aggiunto al coro, fosse stato esso medesimo la primiera invenzione, al coro non sarebbesi mai pensato.

Un buon uso contuttociò, secondo la mia opinione, potrebbe ancor farsi dell'antico coro, il qual sarebbe un non piccolo miglioramento al teatro moderno, se invece dell'insignificante, e sovente impropria musica, colla quale trattengonsi gli uditori negl' intermezzi fra un atto e l'altro, s'introducesse un coro, la cui musica, sebbene non formasse parte dell'opera, avesse tuttavia relazione alle avventure dell'atto precedente, e alle commozioni, che queste si presumessero aver destato negli spettatori. Con questo mezzo il tono della passione si conserverebbe senza interrompimento, e tutt'i buoni effetti dell'antico coro si manterrebbero per ispirare i convenevoli sentimenti, e accrescere della moralità della composizione, senza quegli inconvenienti, che nascean dal coro, quando formava una parte costitutiva del dramma, e inopportunamente e contro natura si mescolava ai personaggi di quello.

Coll' esposizione che abbiamo fatto della origine della tragedia, della natura dell' antico coro, unitamente ai vantaggi e svantaggi che l'accompagnavano, è ora spianata la strada a meglio esaminare le tre unità di azione, di luogo, e di tempo, che sono state generalmente considerate come essenziali alla retta condotta della favola drammatica.

Di queste tre unità, la prima, ossia l'unità di azione, è senza dubbio la più importante. In trattando dell' epica poesia, ne ho già spiegata la natura, consistente in una relazione, che tutti gli accidenti introdotti aver debbono con qualche oggetto, sicchè naturalmente vengano a combinare in un tutto solo. Questa unità è ancora più essenziale alla tragedia che al poema epico, poichè una moltiplicità d' azioni incrocicchiate in un sì breve spazio, come quelle che la tragedia permette, dee necessariamente distrarre l'attenzione, e impedire la passione di sollevarsi ad un certo grado. Non v' ha dunque peggior condotta in un tragico poeta, che l' introdurre nel medesimo dramma due azioni indipendenti, l' effetto delle quali si è che la mente fra lor sospesa e divisa non può interamente applicarsi nè all'una nè all' altra. Vi posson essere bensì degl'intrecci secondarj, vale a dire possono le persone introdotte avere diversi fini; ma l'arte del poeta dee saper maneggiarli in maniera, che tutti servano all'azion principale. Se v' ha un intreccio che stia separato e indipendente, che ommetter si possa senza pregiudicare allo scioglimento del nodo primario, possiamo sempre conchiuderne, che sia quello una difettosa violazione dell'unità. Siffatti episodj non sono qui permessi, come nell' epopea.

Di tal difetto abbiamo un chiaro esempio nel Catone di Addisson. Il soggetto della tragedia è la morte di Catone, e certamente Catone è un personaggio nobilissimo, e con molta dignità sostenuto dall' autore. Ma tutte le scene amorose, la passione dei due figli di Catone per Lucia, e quella di Giuba per la figlia di Catone, son meri episodj, non han veruna connessione coll' azion principale, e non fanno sopra di quella verun effetto. L' autore credendo il suo soggetto

ta; la curiosità si tiene più desta e sospesa, e più interessanti situazioni si fanno nascere. Questa varietà in sostanza è un miglioramento della tragedia; essa rende lo spettacolo più animato e più istruttivo; e quando sia tenuto entro i limiti convenevoli, più ottimamente combinasi coll'unità del soggetto. Ma il poeta dee tuttavia guardarsi di non troppo deviare dalla semplicità nella costruzione della sua favola. Imperocchè qualora la sopraccarichi d'intrecci e di azioni, essa divien confusa e intralciata, e molto perde conseguentemente del suo effetto. L'Afflitta Sposa (*Mourning Bride*) di Congreve, tragedia non certamente priva di merito, è difettosa per questo riguardo, e può recarsi per un esempio di perfetta opposizione alla semplicità dell'antico intreccio. Gli accidenti si succedono troppo rapidamente; il dramma è troppo pien d'inviluppi; è difficile alla mente il seguire e comprendere tutta la serie degli avvenimenti; e il maggior difetto si è, che la catastrofe, la qual doveva esser piana e semplice, è tratta a fine in un modo troppo artificioso e complesso.

Non solamente nella generale orditura della favola dee studiarsi l'unità d'azione; ma deve essa pur regolare i diversi atti in cui la favola è compartita. La divisione di ogni tragedia in cinque atti non ha altro fondamento che la pratica comune, e l'autorità di Orazio:

Neve minor, neu sit quinto productior actu. (1).
De Arte Poet.

Non v'ha nella natura del componimento alcuna cosa, che fissi questo numero piuttosto che un altro qualunque; e sarebbe stato assai meglio che un tal numero non si fosse determinato, e si fosse permesso il dividere ciascun dramma in quel numero di parti o intervalli, che il soggetto avesse naturalmente indicato. Nel greco teatro (checchè sia avvenuto nel teatro

(1) „ Di cinque atti non manchi, e non ecceda,

romano) la divisione degli atti era del tutto sconosciuta. La parola *atto* non s'incontra pur una volta nella Poetica d'Aristotele, ov'ei definisce esattamente ogni parte del dramma, e lo divide in principio, mezzo, e fine, o per usare le sue parole, nel prologo, nell'episodio, e nell'esodo. La greca tragedia era una rappresentazione continuata dal principio alla fine; il palco non era mai vuoto; nè mai si calava il sipario; ma a certi intervalli, quando gli attori si ritiravano, continuava il coro, e cantava. Nè questi canti del coro dividevano le greche tragedie in cinque porzioni simili ai nostri atti, quantunque alcuni commentatori si sieno studiati di costringerli a quest'ufficio; ma è chiaro che gl'intervalli, in cui il coro cantava, erano disugualissimi, adattati all'occasione ed al soggetto, e dividevano l'opera quando in tre; e quando in sette ed otto parti.

Presentemente, poichè la pratica ha stabilito un diverso piano, ha diviso ogni tragedia in cinque atti, ed ha fissata alla fine d'ogn'atto una pausa totale nella rappresentazione, dee il poeta procurare che questa pausa cada in luoghi opportuni, dove nell'azione vi abbia una pausa naturale, e dove se l'immaginazione dee supplir qualche cosa non rappresentata sopra la scena, possa supporre che sia avvenuta durante quell'intervallo.

Il primo atto dee contenere una chiara esposizione del soggetto; deve nel tempo stesso eccitar la curiosità degli spettatori, e fornir loro i mezzi, onde intendere quel che segue; dee informarli dei personaggi che hanno a comparire, dei diversi lor fini e interessi, e dello stato delle cose al momento che l'opera incomincia. Una viva introduzione, come la prima parlata d'Almeria nella Sposa afflitta, e quella di Lady Randolph nel Douglas produce un felice effetto; ma questa è cosa che il soggetto non può sempre permettere. Ne' rozzi tempi della drammatica poesia l'esposizione del soggetto solea farsi da un prologo, ossia da un personaggio separato, che veniva a darne pieno e diretto ragguaglio. Alcune delle tragedie di Eschile, od Euripide s'aprono a questo modo. Ma una tale

introduzione, come affatto priva di artificio, è or totalmente abolita; ed il soggetto si manifesta da sè medesimo per la conversazione de' primi attori, che si presentano sulla scena.

Nel secondo, terzo, e quarto atto il nodo deve gradatamente stringersi e avilupparsi. Il grande oggetto che dal poeta dee aversi di mira, si è di tener sempre deste le passioni coll' interessarci nella sua storia. Tostochè quelle languiscono, non v' ha più merito tragico. Non deve però introdurre più personaggi di quelli che son necessarj all' azione; e dee cercar di mettere quei che introduce, nelle situazioni più interessanti. Non v' hanno ad essere scene di oziosa conversazione, o di mera declamazione. L'azione dell' opera deve andar sempre crescendo, e a misura che cresce, dee sempre più rinforzarsi la sospensione e l' interesse degli spettatori. La grande eccellenza di Shakespeare è appunto che le sue scene son sempre piene d' azione e di sentimento, non mai di puro discorso: laddove è spesso un difetto pur de' migliori tragici francesi il far languir l' azione con un lungo e artificioso dialogo. Il sentimento, la passione, la pietà, il terrore devon regnare in tutta la tragedia; tutto deve esser pieno di movimento; un inutile incidente, una non necessaria conversazione indebolisce l' interesse, e ci rende freddi e disattenti.

Il quinto atto è il luogo della catastrofe o dello scioglimento, in cui sempre s' aspetta, che l' arte e l' ingegno del poeta più largamente si spieghi. La prima regola riguardo a questo si è, che lo scioglimento dee farsi per mezzi probabili e naturali. Quindi tutti gli sviluppi, che nascono da travestimenti, o da incontri notturni, o da abbagli di una per altra persona, o da simili teatrali e romanzesche invenzioni, son condannati come viziosi. In secondo luogo la catastrofe dee sempre esser semplice, dipender da pochi accidenti, e inchiudere poche persone. La passione non è mai sì viva quando è divisa fra molti oggetti, come quando è diretta ad uno, o a pochi. E vie più soffocata rimane, quando gli accidenti son tanto complessi e intralciati, che dee l' intelletto faticar per

intenderli, mentre il cuore dovrebbe tutto abbandonarsi a' suoi movimenti. La catastrofe della Sposa Afflitta, come ho gia accennato, pecca contro amendue queste regole. In terzo luogo nella catastrofe non dee regnare che il sentimento e la passione. A misura che s'avvicina, ogni cosa dee prendere calore e moto. Non lunghi discorsi, non freddi ragionamenti, non ostentazione di spirito in mezzo agli avvenimenti solenni e terribili, che chiudono qualche gran rivoluzione dell'umana fortuna. Qui il poeta più che altrove deve esser semplice, serio, patetico, e non parlar che il linguaggio della natura.

Gli antichi assai amavano lo scioglimento fondato su quella ch' essi chiamavano *anagnorisi*, che val riconoscimento, ed è quando si scopre essere una persona diversa affatto da quella che si credeva. Qualora tali scoperte sono condotte con artificio, e fatte nascere in critiche situazioni, producono effetto grandissimo: tale è la famosa anagnorisi di Sofocle, che forma tutto il soggetto del suo Edipo tiranno, e che indubitatamente è la più ricolma di agitazione, sospensione, e terrore, che sia mai stata esposta sopra il teatro. Fra i Moderni due de' più distinti riconoscimenti son quei della Merope di Voltaire (1), e del Douglas di Home, i quali son due capi d'opera nel loro genere.

Non è essenziale alla catastrofe della tragedia, che termini luttuosamente. Può esservi nel corso dell'opera abbastanza di agitazione e di sciagure, e molte tenere commozioni eccitar si possono dai patimenti e dai pericoli delle persone virtuose, ancorchè queste sul fine sieno rendute felici. Lo spirito tragico in questo non perde punto: e di fatto l'Atalìa di Racine, ed alcune delle più belle tragedie di Voltaire, come l'Alzira, la Merope, e l'Orfano della Cina, con al-

cu-

(1) Il soggetto della Merope è stato trattato dal Maffei prima di Voltaire, e dopo di amendue dall'Alfieri, e da tutti egregiamente. Noi abbiam pure la Merope del Torelli anteriore a tutte queste, e non certamente priva di merito. *Il Trad.*

cune poche tragedie inglesi, hanno un esito fortunato. In generale però lo spirito della tragedia, massimamente della tragedia inglese, ama piuttosto di lasciare nell'animo la forte impressione d'un virtuoso rammarico.

Presentasi qui naturalmente la quistione che ha esercitato le speculazioni di varj filosofi, onde avvenga, che quei sentimenti di rammarico e di tristezza, che eccita la tragedia, piacciano all'animo? Imperocchè la tristezza non è ella di sua natura un sentimento penoso? Non vien egli sovente agli spettatori cagionato dalle rappresentazioni, a cui assistono, un vero dolore? Non veggiamo noi scorrere le loro lagrime? Eppure mentre l'impressione di quel che hanno sofferto ancor rimane nella loro memoria, accorrono nuovamente al teatro per rinnovare lo stesso dolore. La quistione non è senza difficoltà, e varie soluzioni ne sono state proposte da uomini ingegnosi. La più semplice e più atta ad appagare sembrami la seguente. Per la saggia e felice costituzione della nostra natura, l'esercizio di tutte le passioni sociali è accompagnato da piacere. Niuna cosa è più dolce e gradita della benevolenza e dell'amicizia. Qualora un uomo prende viva premura agli affari de'suoi simili, un'interna soddisfazione accompagna sempre questo sentimento. La pietà particolarmente è stata per saggi fini destinata ad essere uno de'più forti istinti della nostra natura. Essa è un affetto, che non può a meno di produr qualche dolore per la simpatia che nasce verso le persone addolorate; ma siccome inchiude la benevolenza e l'amicizia, partecipa al tempo stesso della piacevol natura di queste affezioni. Il cuore è infiammato dall'amore e dalla umanità allo stesso momento che è afflitto dalle sciagure di quelle con cui simpatizza; e il piacere che nasce da queste dolci commozioni prevale di tanto, e così prepondera al dolore, che nel totale rende lo stato dell'animo aggradevole. Il piacere immediato, che sempre accompagna l'azione degli affetti benevoli e simpatici, riceve pure un accrescimento dall'interna approvazione del nostro animo. Noi abbiam compiacenza di provare in noi me-

desimi que' sentimenti che si convengono a un cuor ben fatto, e d'interessarci per gli afflitti colla dovuta pena e premura. Nella tragedia oltreciò altre avventizie circostanze concorrono a scemare la parte penosa della simpatia, e ad accrescere la soddisfazione che l'accompagna. Molto ci allevia il pensare che la cagione del nostro dolore non è reale ma finta; e siam dilettati nel tempo stesso dai vezzi della poesia, dalla convenevolezza de' sentimenti e del linguaggio, e dalla bellezza della azione (1). Dal concorso di queste cause parmi, che il piacere che noi riceviamo dalla tragedia malgrado la tristezza che occasiona, sia spiegato in una maniera soddisfacente. E' però da osservare, che siccome in un tal piacere v' ha sempre una mescolanza di pena, questa può essere per la rappresentazione di accidenti troppo atroci o terribili portata a segno, che urti soverchiamente la nostra sensibilità, e ci ributti o dal leggere tali tragedie, o dal vederle rappresentare (2).

Dopo aver parlato della condotta che dee tenersi negli atti della tragedia, è necessario far qualche cenno di quella ancora, che dee osservarsi nelle varie scene, onde ogni atto è composto. La comparsa d'un nuovo personaggio sul palco è quella che chiamasi nuova scena. Or queste scene, o successive conversazioni, debbono essere strettamente connesse l'una coll'altra; e l'arte del componimento drammatico assai discopresi nel saper ben mantener questa connessione. Due regole in ciò sono da osservarsi.

(1) E' da osservarsi altresì, che le lagrime che si spargono alla rappresentazione della tragedia, sono più comunemente lagrime di piacere che di dolore. Quando la persona, per cui prendiamo interesse, è in angustia o in pericolo, il cuor nostro è pure angustiato e compresso, ma non si piange. Allorchè veggiamo questa persona uscir dal pericolo, o al timore sottentra la speranza di vederla protetta e difesa, il cuore s'allarga, e il nuovo piacere produce allora il pianto di tenerezza. *Il Traduttore*.

(2) Di tal carattere è fra le altre la tragedia atrocissima del Fayel di Arnaud, e la più parte delle tragedie sopra i soggetti di Medea, di Atreo e Tieste, e simili. *Il Traduttore*.

La prima si è, che in tutto il corso di un atto il palco non dee mai restar vuoto, vale a dire non debbon mai le persone che formavano una scena, partir tutte insieme, e sottentrarne dell'altre a intavolare una scena nuova indipendente dalla passata. Ciò forma un interrompimento, che a rigore dà fine all'atto; poichè ogni volta che il palco rimane vuoto, l'atto è terminato. Da' Tragici francesi questa regola è assai generalmente osservata; ma gl'inglesi scrittori sì di tragedie che di commedie, di rado vi pongon cura. I loro personaggi ci succedono l'uno l'altro con sì piccola connessione, e il legamento delle loro scene è sì interrotto, che con egual proprietà i loro drammi dividere si potrebbero in dieci o dodici atti come in cinque. (1).

La seconda regola, che gl'inglesi scrittori osservano poco più della prima, si è che niuna persona debba mai comparir sulla scena, o partirne senza una qualche apparente ragione. Non vi ha cosa più goffa, e più contraria all'arte, di quello che un attore si presenti senza altro motivo, se non che importava al poeta ch'ei comparisse precisamente in quel punto, o parte senz'altra ragione di ritirarsi, fuorchè il poeta non aveva più altre parole da porgli in bocca. Questo è un maneggiar le persone del dramma, come si fa co' fantocci, che con un filo si muovono a piacere. La perfezione del dramma richiede, che ogni cosa sia condotta, per quanto è possibile, ad imitazione di qualche azione reale, in cui siamo ammessi al segreto di ciò che passa; e quindi dobbiam veder le persone operare davanti a noi, e nel vederle andare e venire, sapere perfettamente di dove vengono e dove vanno, e per qual motivo.

Tutto quello, che ho detto fin qui, si riferisce all'unità dell'azione drammatica. Per rendere questa unità d'azione vie meglio compiuta, i critici hanno aggiunto due altre unità, quella di tempo, e quella di

(1) Nelle tragedie italiane il legamento delle scene è bastantemente mantenuto; non così nei drammi per musica, e nelle commedie. *Il Traduttore*.

luogo. La stretta osservanza di queste ultime è più difficile, e forse men necessaria. L'unità del luogo richiede che la scena mai non si cangi, e che l'azione del dramma si continui sino alla fine nel luogo medesimo, ove si suppone aver cominciato. L'unità di tempo strettamente presa richiede, che il tempo dell'azione non sia più lungo di quel che vi vuole a rappresentarla: sebbene Aristotele sembra aver dato al poeta un po' più di libertà, e avergli consentito, che l'azione comprenda lo spazio d'un giorno intero.

Il motivo di queste due unità si è di avvicinar l'imitazione alla realtà il più ch'è possibile. E' da notare però, che le rappresentazioni drammatiche sul greco teatro assoggettavano gli antichi tragici ad una più stretta osservanza di queste unità, di quel che sia necessario ne' teatri moderni. Io ho dimostrato, che la greca tragedia era una rappresentazione non mai interrotta dal principio sino al fine. Non v'erano divisioni di atti, non pause o intervalli fra un atto e l'altro; ma il palco era sempre occupato o dagli attori, o dal coro. Perciò non lasciavasi campo alla immaginazione d'andar oltre al preciso tempo e luogo della rappresentazione, come non si lascia nel moderno teatro durante la continuazione d'un medesimo atto.

Ma la pratica di sospender totalmente per qualche poco lo spettacolo fra un atto e l'altro ha prodotto un grande ed essenzial cambiamento. Essa dà all'immaginazione maggiore ampiezza, e rende l'antica circoscrizione di luogo o di tempo men necessaria. Quando l'azione del dramma è interrotta, lo spettatore può senza molto sforzo supporre, che passi qualche ora fra un atto e l'altro, o ch'egli sia trasportato dall'uno all'altro appartamento di un palazzo, dall'una all'altra parte della città. Per la qual cosa non dee preferirsi una troppo stretta osservanza di queste unità alle maggiori bellezze di esecuzione, od alla introduzione di più patetiche situazioni, che qualche volta non si possono ottenere per altra via, se non colla trasgressione di queste regole.

Sull'antico teatro veggiamo apertamente i poeti urtare in molte sconvenevolezze per conservare quelle

unità, che erano allora sì necessarie. Siccome la scena mai non poteva cangiarsi, eran costretti a porla sempre in qualche cortile di un palazzo, in qualche area pubblica, a cui tutte le persone interessate nell'azione potessero avere eguale accesso. Questo producea frequenti improbabilità, col rappresentare ivi delle cose, le quali naturalmente avrebbono dovuto farsi innanzi a pochi testimoni, ed in privati appartamenti. Eguali improbabilità nascevano dal limitarsi a così poco tempo. Gli accidenti si affastellavano contro natura, ed è facile il citar nelle greche tragedie varj esempj, ove durante il cantare del coro supponGonsi avvenuti de' fatti, i quali necessariamente richiedevano molte ore.

Ma benchè sembri opportuno il liberare i moderni poeti dal rigoroso legame di queste drammatiche unità, nondimeno dobbiam ricordarci, che la libertà deve aver certi limiti. I cangiamenti di luogo e di tempo o troppo frequenti o troppo strani, il balzare lo spettatore da una città o da un paese ad un altro, o il far che passin più giorni o settimane durante il corso della rappresentazione, sono libertà che urtano l'immaginazione, che danno all'opera un'apparenza non naturale e romanzesca, e perciò non si posson permettere a verun drammatico, il qual ami lo scriver corretto. Particolarmente dobbiam ricordarci, che solamente negl'intermezzi si può concedere la libertà di uscir dai confini delle unità di tempo e di luogo. Durante il corso di ciascun atto debbono strettamente osservarsi; vale a dire dee sempre continuare lo stesso scenario, e non si dee supporre che passi più tempo di quel che richiedesi alla rappresentazione dell'atto. Questa è una regola, che i Tragici francesi osservano esattamente. Il violar questa regola, come sovente si fa dagl'Inglesi, il cangiar di luogo e mutare scena in mezzo ad un atto, mostra grande scorrezione, e distrugge tutta l'intenzione della divisione dell'opera in atti. Il Catone di Addisson è osservabile sopra molte tragedie inglesi per la regolarità della condotta. L'autore si è limitato nel tempo ad un sol giorno, e nel luogo ha conservata la più rigorosa uni-

tà. La scena non cangia mai, e tutta l'azione si compie nella sala della casa di Catone in Utica.

In generale quanto più il poeta può approssimare in tutte le circostanze la rappresentazione drammatica all'imitazione della natura, l'impressione ch'ei fa su di noi è sempre più perfetta. La probabilità, come ho detto a principio, è sommamente essenziale alla condotta della tragica azione, e la mancanza di quella sempre ci offende. Essa è che rende necessaria l'osservanza delle drammatiche unità fin dove possono mantenersi, senza sacrificare più essenziali bellezze. Nè è già, come fu detto alcuna volta, che per la conservazione delle unità di tempo e di luogo gli spettatori si formino l'illusione di creder reali gli oggetti, che loro son posti innanzi, e che quando le unità son violate, si rompa l'incanto, ed essi scoprano che il tutto è finzione. Una tale illusione non può mai pienamente aver luogo. Niuno arriva mai ad immaginarsi d'essere in Atene o in Roma, quando si rappresenta in teatro un soggetto greco o romano. Ei sa che il tutto è una pura imitazione, ma vuole che questa imitazione sia condotta con giudizio e verisimiglianza. Da ciò dipende tutto il piacere e l'interesse ch'ei prende alla rappresentazione; ed il poeta, il qual lo urta con una circostanza improbabile, o con una disadatta imitazione, lo priva del suo piacere, e lo lascia sconcertato e scontento. Questo è tutto il mistero della teatrale illusione.

LEZIONE IX.

Tragedia. — Tragedia Greca — Francese — Inglese.

Avendo nella precedente lezione per riguardo alla tragedia trattato dell'azione drammatica, passo ora a trattar de' caratteri più acconci ad esservi rappresentati. E' stato creduto da varj critici, che la natura della tragedia esiga che i principali personaggi sien sempre di un illustre carattere, o di condizione nobi-

le o principesca; perchè si dice che le loro sciagure fan maggior colpo sull'immaginazione, e più fortemente commovono il cuore, che quando simili accidenti avvengono a private persone. Tutto questo però è più specioso che solido, e vien confutato pienamente dal fatto, imperciocchè le sventure di Desdemona, Monimia e Belvidera (1) certamente ne interessano al pari, come se appartenessero a principesse o regine. La dignità della tragedia richiede bensì, che nelle circostanze de' personaggi non vi sia cosa degradante ed abbietta, ma non domanda di più. La loro alta condizione può rendere lo spettacolo più magnifico, ed il soggetto altresì di maggior importanza; ma poco conduce a renderlo più interessante e patetico; perocchè questo dipende interamente dalla natura della favola, dall'arte del poeta nel maneggiarla, e dai sentimenti a cui quella dà occasione. In ogni condizione di vita le relazioni di padre, marito, figlio, fratello, amante, amico aprono il campo a quelle situazioni patetiche, che un uomo prova per l'altro.

I caratteri intrinseci delle persone rappresentate sono d'assai maggior conseguenza, che le circostanze esteriori, in cui il poeta le colloca. Nella condotta della tragedia, niuna cosa maggiormente richiede l'attenzion del poeta, che il caratterizzare i suoi personaggi, e ordinare gli accidenti a lor relativi in maniera, che lascino negli spettatori delle impressioni favorevoli alla virtù. Non è necessario a questo fine, che nella catastrofe sia osservata quella che chiamasi giustizia poetica. Essa è stata da lungo tempo esclusa dalla tragedia, il cui fine è di muoverci a compassione verso de' virtuosi infelici, e offrirci una probabile rappresentazione dello stato dell' umana vita, dove spesso le calamità assalgono i migliori, e una porzione mista di beni e di mali è assegnata per tutti. Dee però l' autore schivare di ributtarsi con quelle rappresentazioni che tendono a destar orrore, od a rendere la virtù un oggetto d'avversione. Ancorchè le persone innocenti patiscano, i lor patimenti debbon es-

(1) Personaggi del teatro inglese. *Il Traduttore.*

sere accompagnati da tali circostanze, che amabile e rispettabile facciano comparir la virtù, e rendano in complesso la loro condizione preferibile a quella degli uomini malvagi che contro di loro han prevaluto. Le agitazioni ed i rimorsi de' rei debbon sempre rappresentarsi come cagione di maggiori miserie, che quelle ond'essi affliggono i buoni.

Le osservazioni di Aristotele sui caratteri convenienti alla tragedia son molto giudiziose. Egli è d'opinione, che un carattere perfettamente buono, o perfettamente cattivo, senza misura, non sia il più acconcio ad introdursi. Le sciagure dell'uno, essendo affatto indebite, e non meritate, urtano e straziano; ed i patimenti dell'altro non fanno punto di compassione. I caratteri misti, quali infatti si trovano fra gli uomini, aprono un miglior campo per ispiegare, senza verun effetto cattivo su la morale, le vicissitudini della vita; e c'interessano maggiormente, perchè ci pongon sott'occhio quelle passioni che tutti conosciamo. Allorchè una persona cade nelle calamità a cagione degli altrui vizj, il soggetto può senza dubbio esser molto patetico; ma è sempre più istruttivo, quando la persona medesima è stata cagione della sua sciagura, e quando questa è prodotta da qualche passione o debolezza, a cui l'umana natura è più sottoposta. Siffatti soggetti e ci dispongono ad una maggior simpatia, e ci forniscon degli utili avvertimenti per la nostra propria condotta.

Su questi principj mi fa maraviglia, come la storia di Edipo sia stata sì celebrata da tutt'i critici, siccome uno de' più opportuni soggetti per la tragedia, e posta sul teatro non solamente da Sofocle, ma ancor da Cornelio, e da Voltaire. Un uomo innocente, uno anzi di virtuoso carattere, senza suo delitto, e senza delitto nemmeno altrui, per una mera fatalità, per un cieco caso, è involto nella più grande delle umane miserie. In un incontro accidentale egli ammazza suo padre senza conoscerlo, indi sposa sua madre parimente senza sapere ch'ella sia tale; e scoprendo egli stesso alla fine d'aver commesso un parricidio ed un incesto, divien frenetico, e muore nel-

l'estrema calamità. Un tal soggetto eccita orrore, anzi che compassione. Nella maniera, con che è trattato da Sofocle, ci tocca in vero estremamente; ma non ci offre veruna istruzione, non desta nell'animo veruna tenera simpatia, non lascia veruna impressione favorevole all'umanità e alla virtù.

E' d'uopo confessare, che i soggetti delle greche tragedie erano troppo spesso fondati sul puro destino, e sopra sciagure inevitabili. Troppo spesso erano mescolati colle loro favole sopra gli oracoli, e sopra la vendetta degli Dei, le quali facean nascere degli accidenti, bastantemente lugubri e tragici, ma piuttosto meramente lugubri che utilmente morali. L'Edipo di Sofocle, la sua Ifigenia in Aulide, l'Ecuba d'Euripide, e varie altre sono di questo genere. Nel corso del dramma s'incontrano parecchi morali sentimenti; ma l'istruzione che la favola somministra, per lo più non è altro che l'ossequio dovuto agli Dei, e la sommessione ai decreti del destino. La tragedia moderna ha preso di mira un più alto oggetto coll'indicare agli uomini le conseguenze de' loro vizj o de' loro errori, col mostrare i terribili effetti, che l'ambizione, la gelosia, l'amore, la collera, ed altrettali forti passioni, allorchè sono mal guidate o lasciate senza freno, producono sopra l'umana vita. Un Otello spinto dalla gelosia ad uccidere la propria moglie innocente; un Jaffier tratto dall'ira e dal bisogno ad avvilupparsi in una congiura, e poi lacerato da' rimorsi, e involto nella rovina; un Siffredi che per un inganno impiegato a fin di pubblico bene porta la distruzione a tutti quelli che ama; una Calista, che sedotta da un colpevole amore getta sè stessa, suo padre, e tutt'i suoi amici nella miseria: questi e simili sono gli esempj, che la tragedia ora spiega alla pubblica vista, e per mezzo di cui insinua agli uomini il convenevol governo delle loro passioni.

Fra tutte le passioni che forniscon materia alla tragedia, quella che ha più occupato il moderno teatro, è l'amore. All'antico teatro egli era in certo modo interamente sconosciuto. In poche delle loro tragedie se ne fa menzione, ed io non mi sovvengo che d'una

sola che sopra di quello s'aggiri, cioè l'Ippolito d'Euripide. Ciò era dovuto a' costumi nazionali de' Greci, e alla maggior separazione in cui viveano i due sessi; al che s'aggiunge, che niuna attrice comparve mai su l'antico teatro. Ma benchè non v' abbia ragione d'escludere totalmente l'amore dalla tragedia, nondimeno può mettersi molto in quistione, con qual giustizia o proprietà esso abbia usurpato tanto potere, d'essere in certo modo il solo cardine della tragedia moderna. Voltaire, il qual non è meno eccellente critico che poeta, dichiarasi apertamente e gagliardamente contro a questo predominio dell'amore, che degrada la maestà, e ristringe i naturali limiti della tragedia. E veramente il mescolarlo di continuo con tutte le grandi e solenni rivoluzioni dell'umana fortuna, che al teatro tragico appartengono, dà alla tragedia una soverchia aria di galanteria, e di giovenile trattenimento. L'Atalia di Racine, la Merope di Voltaire, il Douglas di Home sono pruove sufficienti, che senza il soccorso dell'amore il dramma è atto a produrre i più alti effetti sopra dell'animo.

Sembra evidente dall'altro canto, che dove nella tragedia è introdotto l'amore, egli abbia in essa a regnare, e dar movimento alla principale azione. Ei debb'essere di quella specie d'amore, che possiede tutta la forza e la maestà della passione, e che produce le più grandi e importanti conseguenze. Imperocchè niuna cosa può avere peggior effetto, o degradar la tragedia maggiormente, che il mescolar colle maschie ed eroiche passioni un frivolo intrigo amoroso a maniera di condimento. Questo cattivo effetto apparisce bastantemente nel Catone di Addisson, come ho già notato, e nell'Ifigenia di Racine.

Dopo che il poeta tragico abbia disposto il suo soggetto, e scelti i suoi personaggi cogli opportuni caratteri, l'altra cosa a cui deve attendere è la proprietà de' sentimenti, affinchè sieno perfettamente adattati a' caratteri delle persone a cui si attribuiscono, e alle situazioni in cui queste son collocate. L'importanza di questa regola è così ovvia, che non è d'uopo l'insistervi. Nelle parti patetiche principalmente è do-

ve l'importanza insieme e la difficoltà si rende maggiore. La tragedia è il regno della passione; noi vi andiamo per esser commossi; e quand'anche il poeta sia giudizioso nella condotta, morale nelle massime, elegante nello stile, contuttociò se manca nel patetico, non ha verun merito tragico; noi torniam freddi e disgustati della rappresentazione, nè più ci curiamo d'intervenirvi.

Il dipinger la passione con tal giustezza e verità da ferire il cuore degli uditori con una piena simpatia, è prerogativa concessa a pochi. Essa richiede una forte e ardente sensibilità d'animo; richiede che l'autore sappia entrare profondamente ne' caratteri, che descrive, investirsi egli medesimo della persona che rappresenta, ed assumerne tutti i sentimenti. Imperocchè, siccome ho più volte accennato, non è possibile parlar propriamente il linguaggio di una passione senza sentirla; ed all'assenza o debolezza d'una reale commozione dobbiamo ascrivere la mancanza di buon successo in tanti scrittori che tentano d'esser patetici.

Niun uomo, per esempio, quand'è fortemente agitato dal dolore, o dall'ira, o da altra simile violenta passione, si cura mai di descriver ad altri le sensazioni che pruova, o dir loro a che s'assomiglino. Questo non è mai stato, nè sarà mai il linguaggio d'una persona che sia fortemente commossa. Egli è il linguaggio di uno che freddamente racconta ad un altro la condizione di quella persona, ovvero è tutt'al più il linguaggio della stessa persona appassionata, allorchè, cessata la sua agitazione, riferisce qual era la situazione dell'animo suo in quel momento. Nel Catone di Addisson, quando Lucia confessa a Porzio il suo amore per lui, ma al tempo stesso giura colla maggiore solennità, che nelle attuali circostanze della sua patria non gli darà mai la mano, Porzio riceve questa inaspettata sentenza colla maggior sorpresa ed angoscia; almeno il poeta vuol farci credere che in tal modo ei l'ha ricevuta. Ma in che maniera poi esprime Porzio questi suoi sentimenti? „ Fisso nello stu-
„ pore io ti miro con occhi immobili, simile ad uo-
„ mo tocco dalla vicinanza del fulmine, che ha chiu-

„ so il respiro, e sebben vivo, rimane assiderato con „ terribili sguardi, monumento dell'ira celeste". Tale è la sua risposta a Lucia. Ora s'è egli mai espresso niuno in simil modo, quando si è trovato improvvisamente sorpreso e sopraffatto da alto dolore? Questa è bensì un'eccellente descrizione da farsi ad altri d'una persona che si trovasse in simile circostanza; ma la persona medesima, che vi si trova, parla in tutt'altra maniera. Dà sfogo a' suoi sentimenti, domanda pietà, si ferma sulla cagione del suo stordimento e del suo dolore; ma non pensa mai a descriver sè stessa e i suoi sguardi, e a mostrare con una similitudine a chi rassembri. Queste descrizioni in poesia non son niente migliori di quel che sarebbe in pittura il far uscir dalla bocca d'una figura un brevetto, il qual avvisasse che la figura rappresenta una persona attonita e addolorata.

In alcune altre occasioni v'ha de' poeti, che per esagerare i sentimenti de' personaggi, che voglion dipingere fortemente commossi, mettono loro in bocca de' concetti forzati e contro natura. Quando Osmyn nella Sposa afflitta dopo la partenza d'Almeria si duole in un lungo soliloquio, che i suoi occhi veggon soltanto gli oggetti presenti, e non possono più vedere Almeria che se n'è ita; quando Giovanna Shore nella tragedia di Rowe incontrando nella sua estrema ambascia il marito, e vedendo ch'egli l'ha posta in dimenticanza, invoca le piogge a fornirle le loro gocce, e le fontane i loro rivi, perchè mai non abbia a mancare di lagrime; in questi tratti noi veggiam chiaramente, che non è Osmyn, nè Giovanna Shore che parlano, ma il poeta medesimo, il quale invece d'assumere i sentimenti di coloro che intende rappresentare, e parlare com'essi avrebbero fatto in simili situazioni, mette alla tortura il suo cervello per dir qualche cosa che sia forte e vivace fuori dell'ordinario.

Se osserviamo il linguaggio che si usa dalle persone agitate da una passione reale, troviamo che è sempre piano e semplice: abbondante bensì di quelle figure, ch'esprimono uno stato d'animo violento e sconvolto, come sono le interrogazioni, le esclamazioni,

e le apostrofi; ma non mai di quelle di puro abbellimento e ostentazione. In una passione reale mai non troviamo arguzie, concetti, sottigliezze, raffinamenti. I pensieri che la passione suggerisce son sempre piani ed ovvj, nati direttamente dal suo proprio obbietto. La passione non va mai ragionando e specolando, finchè il suo ardore non incomincia a raffreddarsi. Non fa mai lunghi discorsi, e declamazioni. Al contrario si esprime più comunemente con parlar breve, tronco, e interrotto, corrispondente a' moti violenti e desultorj dell'animo.

Allorchè noi esaminiamo i Tragici francesi con questi principj, i quali sembrano chiaramente fondati sulla natura, li troviamo spesso mancanti. Benchè in molte parti della tragica composizione essi abbian gran merito; benchè molti di loro assai bene riescano nell'eccitare le dolci e tenere commozioni; contuttociò nell'alto e forte patetico scadono generalmente. I loro discorsi più appassionati si stemprano troppo spesso in lunghe declamazioni, v'ha troppa sottigliezza, troppo ragionamento, troppa pompa di studiata bellezza; nell'animo del leggitore svegliano piuttosto un debol solletico, che una forte simpatia.

Sofocle ed Euripide sono assai più felici in questa parte. Nelle loro scene patetiche non troviamo un forzato raffinamento, niun pensiero esagerato. Essi ci metton dinanzi i piani e diretti sentimenti della natura in un semplice ed espressivo linguaggio; e perciò nelle grandi occasioni di rado mancano di toccare il cuore. Questo è pure il gran pregio di Shakespeare; e a questo si deve l'applauso, che le sue opere drammatiche hanno riscosso per tanto tempo dal pubblico, malgrado le loro molte imperfezioni. Egli è più fedele d'ogn'altro scrittore al vero linguaggio della natura in mezzo alla passione. Ei ci offre questo linguaggio non adulterato dall'arte; e maggior numero di esempj citar se ne possono in lui solo, che in tutti gli scrittori tragici presi insieme. Io accennerò solamente quella scena ammirabile nel Macbeth, dove Macduff riceve l'avviso, che sua moglie, e tutt'i suoi figli sono stati trucidati in sua assenza. Le commozioni prima di dolore, poi

del più fiero sdegno, che in lui si destano contro Macbeth, son dipinte in maniera, che non v' ha cuore che non le senta, nè fantasia che possa concepire nella natura alcuna cosa più espressiva.

Rispetto ai sentimenti morali ed alle riflessioni, è chiaro che nelle tragedie non hanno a ricorrere troppo spesso. Perdono il loro effetto quando sono ammassate fuor di proposito, e rendono l'opera pedantesca e declamatoria. Ciò si osserva palpabilmente in quelle tragedie latine, che vanno sotto al nome di Seneca, le quali son poco più che una filza di declamazioni e di sentimenti morali, espressi con una studiata vivezza, adattata al gusto dominante di quell'età.

Io non sono però d'opinione, che le riflessioni morali nelle tragedie abbiano a tralasciarsi. Quando sono introdotte acconciamente, recano dignità alla composizione, e in varie occasioni esse vengono naturalissime. Allorchè le persone sono aggravate da una straordinaria afflizione, allorchè osservano in altri, o provano in sè le vicende dell'umana natura; allorchè trovansi in pericolose e critiche circostanze, le serie e morali riflessioni presentansi da sè medesime. Ognuno in simili occasioni è disposto a serj e gravi pensieri; e niun Tragico deve ommettere simili opportunità, quando occorrono, per favorire gl'interessi della virtù. Il soliloquio, per esempio, del cardinale Wolsey sulla sua caduta, quando dà un lungo addio a tutte le sue grandezze, e gli avvisi che porge in seguito a Cromwell, sono nella sua situazione naturalissimi; toccano, e piacciono ad ogni leggitore, e sono ad un tempo istruttivi e patetici. Molto del merito del Catone di Addisson dipende da quel giro di morali pensieri che lo distingue. Io ho avuto occasione sì in questa che in altra lezione di accennare alcuni de' suoi difetti, e certamente nè per calore di passione, nè per accorta condotta d'intreccio egli è molto da commendarsi. Non segue però che sia in tutto privo di merito; imperocchè per la purità e bellezza dello stile, per la dignità del carattere di Catone, per quell'ardore di spirito patriottico, e per que' virtuosi sentimenti di cui è pieno, è stato sempre tenuto in pregio, e così in Inghil-

terra, come ne' paesi stranieri ha acquistato non piccola riputazione.

La dettatura e la versificazione della tragedia vuol esser franca, libera, e variata. Il verso sciolto a tutto ciò corrisponde felicemente. Egli ha bastante maestà per innalzare lo stile; può scendere al semplice e familiare; è suscettibile di grande varietà di cadenze; ed è affatto libero dal legame e dalla monotonia della rima. La monotonia soprattutto è quella appunto che dal poeta tragico dee fuggirsi. Ov'egli serbi mai sempre la stessa gravità di stile, ove tenga uniformemente la stessa misura e armonia di verso, non può a meno di divenire nojoso. Non dee già per questo abbandonarsi ad un verseggiar trascurato e triviale; il suo stile dee sempre aver forza e dignità, ma non l'uniforme dignità dell'epopea. Dee assumere quella facilità e quel brio, ch'è confacente alla libertà del dialogo, ed all'ondeggiamento delle passioni.

Uno de' grandi svantaggi della tragedia francese è d'essere scritta sempre in rima. Ciò veramente è richiesto dalla natura del francese idioma per distinguere lo stil poetico dalla prosa. Ma inceppa la libertà del dialogo, l'empie d'una languida monotonia, ed è in certo modo fatale alla forza ed energia delle passioni. Voltaire sostiene, che la difficoltà del comporre in rima francese è una delle grandi cagioni del piacere che l'udienza riceve alla recita delle lor composizioni. La tragedia, dic'egli, sarebbe diserta, se fosse scritta in versi sciolti; togliendone la difficoltà, se ne toglie tutto il merito. Idea strana però! come se il piacere dell'udienza nascesse non già dalle commozioni che il poeta sa risvegliare, ma da una fredda riflessione sulla fatica ch'egli ha durato per accordare le rime maschili, e le femminili. Di quelle splendide similitudini in rima, e di quelle filze di versi accoppiati, con cui era di moda alcun tempo fa presso i poeti inglesi di chiudere non solamente ogn'atto d'una tragedia, ma qualche volta anche le scene più interessanti, non altro può dirsi, se non che erano un perfettissimo barbarismo: ornamenti puerili, introdotti per piacere al falso gusto di que' tempi, ed ora universalmente abbandonati.

Dopo aver così trattato delle diverse parti della tragedia, chiuderò questo argomento con una breve disamina del teatro greco, francese, e inglese, e con alcune osservazioni sui Tragici principali.

Molti de' distintivi caratteri della tragedia greca sono stati già accennati occasionalmente. Essa era abbellita dalla lirica poesia del coro, della cui origine, e suoi vantaggi e svantaggi ho pienamente trattato nella lezione precedente. L'intreccio era sempre semplicissimo; ammetteva pochi accidenti; era condotto per lo più con un esatto riguardo alle unità di azione, di luogo, e di tempo. Vi s'impiegava la macchina, o l'intervenzione degli Dei, e quel ch'era difettosissimo, lo scioglimento finale qualche volta da essa pur dipendeva. L'amore, eccetto uno o due esempj, nella greca tragedia non fu mai ammesso. I loro soggetti erano spesso fondati sopra al destino e alle sciagure inevitabili. I Tragici greci erano pieni di sentimenti religiosi e morali; ma faceano minor uso che i Moderni del contrasto delle passioni, e delle calamità che queste ci tirano addosso. I soggetti erano tutti cavati dalle antiche storie tradizionali della lor nazione; Ercole ha fornito materia per due tragedie; la storia di Edipo re di Tebe, e della sua sgraziata famiglia, per sei; la guerra di Troja colle sue conseguenze, per diciassette; una sola è tratta da storie più recenti, vale a dire quella di Eschilo intitolata i Persiani, o la spedizione di Serse.

Eschilo è il padre della tragedia greca, ed ha i pregi e i difetti d'un primo scrittore originale. Egli è ardito, robusto, animato; ma assai oscuro e difficile ad intendersi, parte a motivo del cattivo stato in cui abbiamo le sue opere, avendo queste dal tempo sofferto assai più che quelle degli altri antichi tragici, e parte per la natura del suo stile carico di metafore, e spesso duro e gonfio. Egli abbonda d'idee e descrizioni marziali; ha molto fuoco e molta elevazione; men tenerezza che forza. Si diletta del maraviglioso: l'ombra di Dario nei Persiani, l'ispirazione di Cassandra nell'Agamennone, ed i canti delle Furie nell'Eumenidi son belli nella loro specie, e fortemente esprimono il genio dell'autore.

Sofocle è il più magistrale de' Tragici greci, il più corretto nella condotta de' suoi soggetti, il più giusto e sublime ne' suoi sentimenti. Nel descrivere egli ha un talento singolarissimo. Il racconto della morte di Edipo nel suo Edipo Coloneo, e della morte di Emone e Antigona nell' Antigona sono perfetti modelli di tragiche descrizioni. Euripide è stimato più tenero di Sofocle, e più ripieno di sentimenti morali; ma nella condotta de' suoi drammi è più scorretto e negligente, le sue esposizioni dell' argomento son fatte in una maniera meno artifiziosa, ed i canti de' suoi cori, quantunque assai poetici, comunemente hanno minor connessione coll' azion principale, che quelli di Sofocle. E l' uno e l' altro però come poeti tragici hanno grandissimo merito: sono eleganti nel loro stile; giusti comunemente ne' lor pensieri; parlano colle voci della natura; e avuto riguardo alla differenza fra le idee antiche e moderne, in mezzo alla loro semplicità san commovere e interessare.

Le circostanze delle teatrali rappresentazioni fra i Greci e i Romani erano singolari per molti rispetti, e diverse affatto da quelle che sono in uso fra noi. Non solamente i canti del coro accompagnati erano dagli stromenti musicali; ma l' abate Du Bos nelle sue riflessioni su la poesia e la pittura ha provato con molta erudizione, che anche il dialogo aveva una modulazione sua propria, che potea mettersi in nota, ch'ei somigliava ad una specie di recitativo, ed era sostenuto dagl' istromenti. Egli si è studiato pur di provare (ma la pruova sembra più dubbiosa), che in alcune occasioni sul romano teatro il parlare ed il gestire eran divisi fra due persone, vale a dire che mentre un attore parlava, un altro eseguiva i gesti ed i moti corrispondenti alle parole. Gli attori nella tragedia aveano un lungo abbigliamento chiamato *syrma*, che si strascicava sul palco. Camminavano sui coturni, che rendeano straordinariamente alta la loro statura; e sempre recitavano colla maschera. Queste maschere erano simili a celate che coprivano tutto il capo; le loro bocche erano fatte in modo da accrescere artificialmente la voce, affin di farsi sentire ne' loro vasti tea-

tri; e la faccia era formata e dipinta, come conveniva all'età, al carattere, alle disposizioni della persona rappresentata. Quando nel corso di una scena diversi affetti comparir doveano nella stessa persona, dicesi che la maschera era dipinta in maniera, che l'attore voltando l'uno o l'altro profilo della faccia agli spettatori esprimeva il cangiamento dell'animo. Questo metodo però da molti svantaggi era accompagnato. La maschera dovea privare gli spettatori di tutto il piacere che nasce dalla naturale animata espressione degli occhi e del volto; e unita alle altre circostanze che ho accennato, non può darci che una poco favorevole idea della rappresentazione degli antichi. In lor difesa però dee ricordarsi, che i loro teatri avean un'area assai più estesa che i nostri, e piena d'immenso popolo. Erano senza tetto, ed esposti all'aria aperta. Gli attori eran veduti a molto maggior distanza, e perciò molto più imperfettamente dalla maggior parte degli spettatori; il che rendea di minor conseguenza i lor movimenti degli occhi e del viso, e in certo modo esigeva invece, che le loro fattezze fossero esagerate, il suono della lor voce accresciuto, e tutta la loro persona ingrandita sopr'al naturale, affine di poter fare una più forte impressione. Egli è certo, che siccome lo spettacolo teatrale era il prediletto trattenimento de' Greci e de' Romani; così l'attenzione che prestavano alla conveniente rappresentazione, e la magnificenza degli apparati ne'lor teatri superava d'assai tutto quello ch'è stato a' tempi moderni.

Nelle opere d'alcuni Tragici francesi, particolarmente di Corneille, di Racine, e di Voltaire, la tragedia si è fatta vedere con molto splendore e dignità. L'hanno essi pur migliorata sopra gli antichi coll'introdurre un maggior numero d'accidenti, una più grande varietà di passioni, un più compiuto sviluppamento di caratteri, e render con ciò i soggetti più interessanti. Si sono studiati d'imitare gli antichi modelli nelle regolarità della condotta: sono esatti nell'osservanza di tutte le unità, attenti al decoro de' sentimenti e della morale; e il loro stile generalmente è assai poetico ed elegante. Quello che in loro può censurar-

si è la mancanza di calore, di forza, e del naturale linguaggio delle passioni. V'ha spesso ne' loro drammi più conversazione che azione. Son troppo declamatori, quando dovrebbon esser patetici; troppo raffinati, quando dovrebbono esser semplici. Voltaire francamente confessa questi difetti del teatro francese. Concede, che le loro migliori tragedie non fanno sul cuore una impressione abbastanza profonda; che la galanteria ed il lungo e troppo sottilmente filato dialogo, di cui abbondano frequentemente, le rende languide; che gli autori pare che temano d'essere troppo tragici; e apertamente dichiara, che a formare una perfetta tragedia sarebbe necessario d'unire la veemenza e l'azione, che caratterizza il teatro inglese, colla correzione e col decoro del teatro francese.

Corneille, che propriamente è il padre della francese tragedia, distinguesi per la maestà e grandezza de' suoi sentimenti, e la fecondità della sua immaginazione. Il suo genio era indubitatamente ricchissimo; ma parea fatto per l'epica piuttosto che per la tragica poesia, poichè in generale egli è magnifico e splendido anzi che tenero e patetico. Egli è il maggior declamatore di tutt'i Tragici francesi. Unisce la copia di Dryden col fuoco di Lucano, e li somiglia puranche ne' lor difetti, nella stravaganza, e nell'impeto. Ha composto un gran numero di tragedie assai disuguali di merito. Le migliori e più stimate sono il Cid, l'Orazio, il Polieutto, e il Cinna.

Racine come poeta tragico è di molto superiore a Corneille. Non aveva egual copia e grandezza d'immaginazione, ma è scevero dalle sue ampollosità, e in tenerezza lo vince notabilmente. Pochi poeti pur troviamo che sien più teneri e patetici di Racine. La sua Fedra, la sua Andromaca, la sua Atalia, il suo Mitridate sono eccellenti composizioni, e fan molt'onore al teatro francese: il linguaggio e la versificazione han ne' suoi drammi una singolare bellezza. Di tutt'i francesi autori sembrami quello che più si sia avanzato nel poetico stile, che abbia saputo maneggiar la rima con più vantaggio, e le abbia dato una più compiuta armonia. Voltaire ha ripetuto più volte, che l'A-

talia di Racine è il capo d'opera del teatro francese. Essendo una tragedia sacra, dee molto della sua sublimità alla maestà della Religione; essa è però meno tenera e interessante dell'Andromaca. Racine ha formato due delle sue tragedie sui piani di Euripide. Nella Fedra è riuscito felicemente; ma non così, a parer mio, nell'Ifigenia, dove con una galanteria intempestiva ha degradato gli antichi caratteri: Achille è un amante francese, ed Erifile una dama moderna (1).

(1) I caratteri di Corneille e di Racine trovansi egregiamente dipinti a confronto un dell'altro ne' seguenti bei versi del P. Marsy.

Illum nobilibus majestas evehit alis
Vertice tangentem nubes: stant ordine longo
Magnanimi circum heroes fulgentibus omnes
Induti trabeis, Polieuctus, Cinna, Seleucus,
Et Cidus, & rugis signatus Horatius ora.
Hunc circumvolitat penna alludente Cupido,
Viola triumphatis insternens florea scenis.
Colligit hæc mollis genius, levibusque catenis
Heroas stringit dociles Pyrrhosque, Titiosque,
Pelidesque, ac Hippolytos, qui sponte sequuntur
Servitium, facilesque ferunt in vincula palmas;
Ingentes nimirum animos Cornelius ingens,
Et quales habet ipse, suis heroibus afflat
Sublimes sensus, vox illi mascula, magnum os,
Nec mortale sonans. Rapido fluit impete vena,
Vena Sophocleis non inficienda fluentis.
Racinius gallis haud visos ante theatris
Mollior ingenio teneros induxit amores,
Magnanimos quamvis sensus sub pectore verset
Agrippina, licet romano robore Burrhus
Polleat, & magni generosa superbia Pori
Non semel eniteat, tamen esse ad mollia natum
Credideris vatem; vox illi mellea, lenis
Spiritus est; non ille animis vim concitus infert,
At cæcos animorum aditus rimatur, & imis
Mentibus occultos, syren penetrabilis, ictus
Insinuans, palpando ferit, læditque placendo.
Vena fluit facili non intermissa nitore,
Nec rapidos semper volvit cum murmure fluctus,
Agmine sed leni flaitat. Seu gramina lambit
Rivulus, & cæco per prata virentia lapsu

Voltaire in varie delle sue tragedie non è inferiore a nessuno de' suoi predecessori. In un grand' articolo e' gli ha pur tutti superati, cioè nelle situazioni dilicate e interessanti che ha saputo introdurre. In queste è riposto il principale suo pregio. Nel resto non è esente dai difetti degli altri Tragici francesi, voglio dire dalla mancanza di robustezza, e dall' essere qualche volta nelle sue parlate troppo lungo e declamatore. Ad ogni modo i suoi caratteri sono tratteggiati con ispirito, i suoi accidenti colpiscono, ed i suoi sentimenti han molta elevazione. La sua Zaira, l' Alzira, la Merope, e l' Orfano della Cina sono quattro tragedie magistrali, e meritano altissima lode. Quello che forse non si aspetterebbe si è, che Voltaire nel tenore de' suoi sentimenti è il più religioso e più morale di tutti i poeti tragici.

Quantunque i drammi musicali di Metastasio non adempiano al carattere di una giusta e regolare tragedia; vi si accostan però sì dappresso, ed hanno cotanto merito, che sarebbe ingiusto il trapassarli senza darne qualche contezza. Per l' eleganza dello stile, pe' vezzi della lirica poesia, e per le bellezze di sentimento son essi di gran valore. Abbondano di situazioni ben condotte e interessanti. Il dialogo per la sua strettezza e rapidità ha molta somiglianza con quello degli antichi tragici, ed è molto più naturale e più animato, che le lunghe declamazioni del teatro francese. Ma la brevità di parecchi drammi, e la mescolanza di tanta poesia lirica, quanta ne chiede questa specie di composizioni, fa spesse volte che gli accidenti s' incalzano con troppa rapidità, e impediscono quel pieno sviluppamento di caratteri, e quella perfetta preparazione di avvenimenti, che si richieggono per dare alla tragedia la convenevole verisimiglianza (1).

Aufugiens, tacita fluit indeprensus arena,
Flore micant ripæ illimes; huc vulgus amantum
Convolat, & lacrymis auget rivalibus undas,
Singultus undæ referunt, gemitusque sonoros
Ingeminant, molli gemitus imitante susurro.

Templum Tragœdiæ.

(1) Non manca l' italiana poesia anche di vere e regolari tra-

Resta ora a parlare soltanto dello stato della tragedia nella Gran Brettagna. Il suo carattere generale si è d'essere più animata e passionata della francese; ma più irregolare e scorretta, e meno attenta al decoro e all'eleganza. Siccome però il patetico è l'anima della tragedia, così può dirsi che gl'Inglesi han mirato alla più alta specie dell'eccellenza, quantunque nell'esecuzione non abbian sempre saputo unirvi le altre bellezze che debbono accompagnare il patetico.

Il primo poeta che sull'inglese teatro ci si presenta è il grande Shakespeare. Grande può egli giustamente chiamarsi, perchè l'estensione e la forza del

gedie. Anzi l'Italia è quella, che dopo il risorgimento delle lettere ne ha dato il primo esempio. Solo nelle tragedie del cinquecento e del seicento vorrebbesi un po' più di moto e di passione, di cui scarseggiano per la troppa stretta imitazione degli antichi. Nello scaduto secolo però abbiamo avuto delle tragedie assai pregevoli anche in questa parte, qual è la Merope del Maffei, l'Ulisse il giovane del Lazzarini, il Cesare dell'abate Conti, il Marzio Coriolano, e la Didone di Giampietro Zanotti, il Giovanni di Giscala, e il Demetrio di Alfonso di Varano, il Manasse, il Sedecia, e il Dione del P. Granelli, l'Ulisse del Franceschi; e per tacer di molti altri, il conte Alfieri, se spiace talvolta per la durezza del verso, nel rimanente però o si riguardi la regolarità della condotta, o la forza de' sentimenti, o l'espressione de' caratteri, o l'energia delle passioni, o la nobiltà del dialogo, o la gravità dello stile, non cede a verun altro de' Tragici così antichi, come moderni. *Il Traduttore.* (a)

(a) Non tutti soscriveranno al giudizio del nostro riputatissimo traduttore riguardo ai pregi del teatro Alfieriano. Fra questi non occupa certo l'ultimo luogo il prof. Carmignani, il quale scrisse sopra tale argomento una dottissima dissertazione coronata dall'accademia Napoleone di Lucca nell'anno scorso. Essa vide la luce per ben due volte co' tipi di Domenico Marescandoli, Lucca 1806, indi con quelli di Molini, Firenze 1807. Lontani dall'entrare a giudici in così arduo argomento, non lascieremo però di raccomandarne la lettura, singolarmente a que' giovani che tentati si sentono a calzare il coturno; ben certi che se talvolta vedranno il principe de' Tragici italiani trattato con assai di rigore, sempre s'incontreranne co' più solidi e pesati principj del vero bello drammatico. *L'Editore.*

suo genio naturale sì nella tragedia che nella commedia è tuttora senza rivali. Ma al tempo stesso egli è un genio rozzo e selvatico, mancante di vero gusto, e non ajutato dalle cognizioni e dall'arte. Per lungo tempo egli è stato dall'inglese nazione idolatrato; molto si è detto e scritto intorno a lui; la critica si è molto esercitata sopra le sue parole e i suoi concetti; e resta tuttora in dubbio se sien maggiori i suoi difetti od i suoi pregi. Nelle sue opere s'incontrano scene e tratti ammirabili senza numero, ed oltre a quanto può ritrovarsi in qualunque altro scrittor drammatico; ma appena v'ha una tragedia, che si possa dir tutta buona, o si possa leggere con piacere non interrotto dal principio sino al fine. Oltre la somma irregolarità nella condotta, e la grottesca mescolanza del serio e del comico in un medesimo dramma, noi siam qua e là arrestati da pensieri non naturali, da espressioni dure, da una certa oscura gonfiezza, da giuochi di parole, a cui ama di correr dietro; e questi interrompimenti al nostro piacere occorrono pure frequentemente nelle occasioni, in cui meno vorremmo incontrarli. Shakespeare nondimeno compensa tutti questi difetti con due delle maggiori eccellenze che un poeta tragico aver possa, colle vive e variate sue pitture de' caratteri, e coll'espressione forte e naturale delle passioni. Questi sono i due principali suoi pregi, e in questi consiste il suo merito. Malgrado le molte sue assurdità, quando leggiamo le sue tragedie, ci troviam sempre in mezzo a' nostri simili, c'incontriamo con uomini forse incolti nelle maniere, ruvidi ed aspri ne' sentimenti, ma sempre uomini; essi parlano con voci umane, son messi in attività da passioni umane; e noi c'interessiamo a quanto dicono o fanno, perchè veggiamo che sono della medesima nostra natura. Non è perciò maraviglia, se dalle più colte e regolari, ma più fredde e artificiali composizioni degli altri poeti il pubblico ritorna sempre con piacere a quelle vive e genuine rappresentazioni dell'umana vita. Shakespeare possiede anche il merito di aver creato per sè stesso un nuovo mondo di esseri preternaturali. Le sue streghe, le ombre, le fate, gli spiriti di ogni genere

sono descritti con tali circostanze di terribile e misteriosa solennità, e parlano un linguaggio così ad essi particolare, che fortemente ferisce l'immaginazione. I suoi capi d'opera, in cui principalmente a mio giudizio si manifesta la forza del suo genio, sono Orbello, e Macbeth. I suoi drammi storici propriamente non sono nè tragedie, nè commedie, ma una specie particolare di drammatico trattenimento diretto a descrivere i costumi de' tempi, de' quali tratta, a esibire i principali caratteri, ed a fissare l'immaginazione degl'Inglesi sulle più notabili avventure e rivoluzioni del lor paese.

Dopo l'età di Shakespeare gl'Inglesi hanno avuto alcune tragedie di merito considerevole, ma non molti scrittori drammatici, le cui opere possano meritare o una particolare occupazione della critica, o una lode assai distinta. Nelle tragedie di Dryden, e di Lee v'ha molto fuoco, ma mescolato con molto trasporto e molta ampollosità. Il Teodosio di Lee, o la Forza d'Amore è il migliore de' suoi drammi; e in alcune scene non manca di calore e di tenerezza, benchè sia romanzesco nel piano, e stravagante ne' sentimenti. Otway avea gran dose di spirito tragico, il qual con molto vantaggio si manifesta nelle sue due principali tragedie; l'Orfano, e la Vinegia salvata. In queste però egli è forse un po' tragico, essendo il dolor sì profondo da opprimere e straziare il cuore. E' poi certamente scrittor di genio e di forte passione, ma al tempo stesso poco dilicato. Niuna tragedia è meno morale di quella d' Otway: non vi si scoprono generosi e nobili sentimenti, ma spesso uno spirito licenzioso. Egli è il perfetto rovescio della decenza francese, e ha cercato d'introdurre l'oscenità, e le indecenti allusioni in mezzo alle tragedie più tetre.

Quelle di Rowe fanno un contrasto con quelle d'Otway. Sono piene di sublimi e nobili sentimenti, la poesia è sempre pura ed elegante; ma nella più parte son fredde, ed ei si mostra più fiorito che tragico. Due però ne ha prodotto, che meritan d'essere esentate da questa censura, la Giovanna Shore, e la bella Penitente; nell'una e nell'altra delle quali si

trovano scene sì tenere e veramente patetiche da renderle giustamente gradite al pubblico.

La Vendetta del dr. Young è una tragedia che mostra genio e fuoco, ma è mancante di tenerezza, e troppo s'aggira sopra passioni ributtanti ed atroci. Nella Sposa afflitta di Congreve incontransi alcune belle situazioni, e molta buona poesia. I due primi atti sono ammirabili; l'incontro di Almeria col marito Osmyn nella tomba d'Anselmo è una delle più forti e più interessanti situazioni, che trovar si possano in una tragedia: i difetti della catastrofe sono stati accennati nell'ultima lezione. Le tragedie di Thomson son troppo piene di affettata moralità, che le rende caricate. Il Tancredi, e la Sigismonda son le migliori; e tanto per l'intreccio, quanto pe' caratteri e sentimenti meritan giustamente d'essere annoverate fra le migliori tragedie inglesi. Delle ultime opere, e degli autori viventi io mi sono proposto in questi scritti di non parlare.

Nella totalità, ricorrendo le opere tragiche delle diverse nazioni, le seguenti conchiusioni si posson trarre. La tragedia greca è l'esposizione di un caso tristo e sciagurato, qualche volta prodotto dalla passione o dal delitto, e più spesso dal decreto degli Dei, fatta con semplicità, senza molta varietà di parti o avvenimenti, ma presentata naturalmente e acconciamente, e nobilitata dalla poesia de' cori. La tragedia francese è una serie di artificiose conversazioni, fondata sopra una varietà di situazioni tragiche e interessanti, eseguita con poco movimento e poca azione, ma con molta vaghezza poetica, e molta proprietà e decenza. La tragedia inglese è il combattimento delle forti passioni, posteci innanzi in tutta la lor violenza, e produttrici di gravi disastri; spesso irregolarmente condotto, ma abbondante di azione, e ch'empie l'animo di tristezza (1). Le antiche tragedie erano più naturali e più

(1) La tragedia italiana nel cinquecento e nel seicento era modellata sul gusto greco; nel settecento si accostò al gusto francese; finchè il Conte Alfieri si aperse una nuova strada, accoppiando alla semplicità del teatro greco la forza del teatro inglese senza le sue irregolarità. *Il Traduttore.*

semplici; le moderne sono più artificiose e più complesse. Le francesi hanno maggiore correzione, le inglesi più fuoco. L'Andromaca, e la Zaira inteneriscono; Otello, e Vinegia salvata squarciano il cuore. E' cosa osservabile, che tre de' più gran capi d'opera del teatro francese si aggirano interamente sopra religiosi soggetti, il Polieutto di Corneille, l'Atalia di Racine, e la Zaira di Voltaire. La seconda è fondata sopra un passo storico del vecchio Testamento; nelle altre due le sciagure nascono dallo zelo e attaccamento de' principali personaggi alla cristiana fede; e in tutte e tre gli autori si sono molto propriamente valuti della maestà che dall'idee religiose può ricavarsi.

LEZIONE X.

Commedia, = Commedia Greca = Romana = Spagnuola = Francese = Inglese.

La commedia abbastanza distinguesi dalla tragedia pel suo spirito, e il suo generale carattere. Mentre la pietà, il terrore, e le altre forti passioni sono la provincia dell'ultima, la principale o piuttosto la sola occupazione della prima è il ridicolo. La commedia non si propone per oggetto nè i gran patimenti, nè i gran delitti degli uomini, ma le loro follie, i loro vizj più leggieri, quelle parti del lor carattere che destano un sentimento di sconvenevolezza, che gli espongono ad essere censurati e derisi, o che li rendono importuni nella civile società.

Questa generale idea della commedia, presa come una satirica esposizione delle sconvenevolezze e delle follie degli uomini, è un'idea assai morale e vantaggiosa. Nella natura, o nel piano generale di questa specie di componimento non vi ha nulla che la renda meritevole di censura. Il ripulirel i costumi e le maniere, il promovere l'attenzione al convenevol decoro nella sociale condotta, e soprattutto il render ridicolo il vizio, egli è fare un real servigio all'umanità.

Parecchi vizj più facilmente si posson distruggere impiegando contro di essi il ridicolo, che gli assalti serj, e gli argomenti. Al tempo stesso però dee confessarsi, che il ridicolo è un istromento, il quale ove sia trattato da mano impropria e mal'accorta, va a rischio di esser nocevole anzi che utile alla società. Imperocchè egli è ben lungi dall'essere, come alcuni han sostenuto, un acconcio mezzo per mettere la verità alla pruova. Al contrario è attissimo ad ingannare e sedurre con que' colori che sparge sopra gli oggetti; ed è sovente più difficile il giudicare se questi colori sien naturali e adattati, che il distinguere fra la semplice verità e l'errore. Perciò i licenziosi scrittori di commedie troppo spesso hanno saputo gettare il ridicolo sopra caratteri ed oggetti che nol meritavano. Questo però è un difetto, che ascriver si deve non alla natura della commedia, ma al mal talento di chi la compone. Nelle mani di un autore sconcio e immorale la commedia potrà ingannare e corrompere, mentre in quelle d'un uom virtuoso e bene intenzionato sarà un trattenimento non sol piacevole e innocuo, ma lodevole e vantaggioso.

Le regole riguardanti l'azione drammatica, esposte nella prima lezione sopra la tragedia, appartengono egualmente alla commedia, e per conseguenza le nostre osservazioni intorno ad essa qui saranno più brevi. Ad amendue queste forme di drammatica composizione egli è egualmente necessario, che vi sia un'unità di azione e di soggetto; che le unità di tempo e di luogo per quanto è possibile sieno conservate, vale a dire che il tempo dell'azione sia dentro limiti ragionevoli, e il luogo dell'azione mai non si cangi, almeno durante il corso di ciascun atto; che le varie scene, o successive conversazioni, acconciamente sieno legate insieme; che il palco mai non rimanga del tutto vuoto sino alla fine dell'atto; e che appaja una ragione, per cui i personaggi vengano o partano in quel tempo preciso in cui ciò fanno. Lo scopo di tutte queste regole è di rendere per quanto si può l'imitazione simile al vero, il che è sempre necessario, perchè essa porga diletto. Anzi per tal motivo una più stret-

ta osservanza delle regole drammatiche si richiede forse nella commedia che nella tragedia. Imperocchè essendoci l'azione della commedia più familiare che quella della tragedia, e somigliando assai più a quello che siam avvezzi a vedere nella vita comune, più facilmente giudichiamo di ciò ch'è probabile, e più siamo urtati dalle inverisimiglianze. Il probabile ed il naturale, così nella condotta dell'azione, come ne' caratteri e ne' sentimenti, è il gran fondamento di tutto il bello della commedia.

I soggetti della tragedia non sono limitati ad alcun paese, o ad alcuna età. Il poeta tragico può mettere la sua scena ovunque gli piace; può formare il suo argomento sopra la storia o della sua patria o d'un paese straniero, e può prenderlo da qualunque epoca gli aggrada, comunque sia rimota. Il contrario avviene nella commedia per una chiara ed ovvia ragione. Ne' grandi vizj, nelle grandi virtù, e nelle forti passioni gli uomini di tutt' i paesi e di tutt' i tempi si assomigliano, e sono perciò alla tragica musa tutti egualmente opportuni. Ma quelle convenienze di condotta, quelle piccole differenze di carattere, che somministrano i soggetti alla commedia, cangiano colle differenze de' luoghi e de' tempi, e non possono mai essere così ben intese da' forestieri, come da' nazionali. Noi piangiamo per gli eroi della Grecia e di Roma egualmente, come facciamo per quelli del nostro proprio paese; ma siam toccati dal ridicolo solamente di que' costumi e di que' caratteri che conosciamo e veggiamo; e perciò il luogo e il soggetto della commedia dovrebbe sempre esser posto nel nostro paese e a' nostri tempi. Il poeta comico che aspira a correggere le improprietà e le pazzie degli uomini, dee studiarsi di cogliere i costumi viventi a misura che nascono. Non è sua incombenza il trattenerci con una favola delle età passate, o con un intrigo spagnuolo o francese; ma il darci delle pitture prese fra noi medesimi, il satirizzare i vizj or dominanti, l'esibire all'età nostra una copia fedele di lei medesima co' suoi capricci, le sue follie, le sue stravaganze. Solo col formare il suo piano a questo modo ei può aggiungere utilità, dignità,

e piacevolezza al trattenimento che ne presenta. E' vero che Plauto e Terenzio non seguirono questa regola. Essi han posto la scena delle loro commedie nella Grecia, e adottato le greche leggi ed usanze. Ma dobbiam ricordarci, che la commedia era in Roma a' tempi loro un divertimento ancor nuovo, e ch' eglino si contentarono d' imitare, e spesso anche tradurre da capo a fondo le commedie di Menandro o d' altro greco scrittore. Ne' tempi posteriori si sa che i Romani ebbero così la commedia *togata*, ossia fondata sui loro proprj costumi, come la *palliata*, o presa da'Greci.

La commedia si può dividere in due generi, commedia di carattere, e commedia d' intreccio. Nell'ultima l' intreccio del dramma è preso per principale oggetto; nella prima lo sviluppamento di qualche particolare carattere è lo scopo primario, e l' azione è diretta a questo fine, e ad esso subordinata. I Francesi sono quelli che più abbondano di commedie di carattere. Tutte le principali di Moliere sono di questa specie, come l'Avaro, il Misantropo, il Tartuffo; e tali sono pure quelle di Destouches, e degli altri primarj comici francesi. Gl' Inglesi hanno inclinato di più alle commedie d' intreccio. In quelle di Congreve, e generalmente in tutte le altre commedie inglesi vi ha assai più di favola, di strepito, d' azione, che nel francese teatro.

Per dare a questa specie di composizione pregio maggiore, convien mescolare insieme que' due generi acconciamente. Senza una qualche storia interessante e ben condotta, una mera conversazione agevolmente diviene insipida. Sempre debb' esservi tanto intreccio da darci qualche cosa a desiderare, e qualche cosa a temere. Gli accidenti debbon succedersi gli uni agli altri in maniera che ci colpiscano e fissino la nostr' attenzione, nell' atto che forniscono un campo opportuno all' esposizion del carattere. Non dee però mai il poeta dimenticare, che la rappresentazione de' caratteri e de' costumi è il suo oggetto primario. L' azione comica, benchè richiegga le sue cure affin di renderla animata e naturale, è però una parte dell' opera meno importante nella commedia che nella tragedia; con-

ciossiachè quel che attrae la nostra attenzione nella commedia è ciò che gli uomini dicono, e la maniera con cui si contengono, piuttosto che quel che fanno o patiscono. Quindi è grand' errore il sopraccaricarla d' intrecci; e quelle invenzioni spagnuole, che furon di moda per qualche tempo, camere dubbie, entrate oscure, travestimenti, e cose simili, meritamente sono or condannate e lasciate da parte. Conciossiachè per tal modo perdeasi il vero uso della commedia; l' attenzione degli spettatori invece d' esser diretta alla pittura de' caratteri, era fissata sopra i maravigliosi ravvolgimenti dell' intreccio, e la commedia era cambiata in una mera cantafavola.

Nel maneggio de' caratteri uno de' più comuni vizj de' comici scrittori è il caricarli oltre al naturale. Ove si tratta il ridicolo, è certamente assai difficile il cogliere il preciso punto ove termina la vera facezia, e incomincia la buffoneria. Quando in Plauto, a cagion d' esempio, Euclione frugando colui, ch' egli sospetta avergli rubato il suo tesoro, dopo avergli fatto mostrare la mano destra, e poi la manca, grida: „ Mostra anche la terza „: *Ostende etiam tertiam* (tratto che da lui ha copiato pure Moliere), non v' ha alcuno che non ne senta la stravaganza. Certi gradi d' esagerazione al comico son permessi, ma essa ha i suoi limiti posti dalla natura e dal buon gusto; e per quanto Euclione si supponga stordito dalla sua angoscia e dal suo sospetto, egli è impossibile il concepire che un uomo arrivi a sospettare che altri abbia tre mani.

I caratteri nella commedia debbon essere chiaramente distinti un dall' altro; ma l' artificioso loro contrasto, e l' introdurli sempre a pajo l' uno all' altro opposti dà al componimento un' aria troppo affettata. Per questo è divenuto un ripiego troppo comune de' poeti comici per dar risalto a' loro caratteri, e metterli in mostra con più vantaggio. Tosto che arriva sul palco un personaggio burbero e violento lo spettatore sa che nella scena susseguente comparirà per l' opposito un uomo placido e di buon cuore; o se uno degli amanti introdotti è notabilmenre gajo e spiritoso, siamo sicuri, che il suo rivale sarà grave e serio, come Fran-

khly e Bellamy, Clarinda e Giacinta nel marito sospettoso del dr. Hoadly. Tale esibizione di caratteri appajati è come l'uso dell'antitesi nel discorso, la quale, come ho già accennato, dà bensì ad opportuna occasione un certo brio, ma ha troppo l'aria d'un artifizio rettorico. In ogni sorta di componimento la perfezione dell'arte è il nascondere l'arte. Uno scrittor magistrale pertanto ci darà i suoi caratteri piuttosto distinti per quelle sfumature e mezze tinte, che ordinariamente nella società si ravvisano, che marcati con que' forti chiaroscuri, che di rado si veggono in attuale contrasto nelle comuni circostanze del vivere.

Lo stile della commedia debb'esser puro, elegante, vivace, assai di rado sollevato oltre al tono ordinario della pulita conversazione, e non mai avvilito con espressioni volgari, basse, e grossolane. Qui la rima, che i Francesi in molte delle loro commedie han conservato, si manifesta un legame contro natura. Certamente se la prosa ad alcun genere di componimento appartiene, si è a quello che imita il conversare degli uomini nella vita ordinaria. Una delle cose più difficili nello scriver commedie, ed una pure di quelle, da cui molto dipende la lor riuscita, è il mantener di continuo un corso di dialogo facile, dolce, non affettato, senza ricercatezze e leziosaggini, senz'acutezze troppo studiate e intempestive, e senza caricatura e formalità. Troppo poche commedie inglesi distinguonsi per questo felice tono di conversazione: la maggior parte peccano in uno o in altro de' vizj or rammentati. Il Marito trascurato, e forse possiamo aggiugnervi il Marito provocato, e il Marito sospettoso, sembrano quelle che han più merito per la facilità e naturalezza del dialogo.

Queste sono le principali osservazioni che mi si presentano rispetto a' generali principj della commedia. Ma la sua natura e il suo spirito meglio ancora s'intenderà da una breve storia della sua origine e de' suoi progressi, e da un esame della diversa maniera con cui è stata eseguita dagli autori di diverse nazioni.

E' opinione universale, che la commedia fra i Greci sia stata posteriore alla tragedia; e pochi lumi ab-

biamo intorno alla sua vera origine. La probabilità maggiore si è, che al pari dell' altra abbia avuto accidental nascimento dai trastulli ch' erano particolari alle feste di Bacco, finchè a poco a poco passò a formare uno spettacolo di natura affatto diversa dalla tragedia. I Critici distinguon tre stati nella commedia greca: l' antico, il medio, il nuovo.

L' antica commedia consisteva in una diretta e aperta satira contro persone conosciute, ch' erano poste in iscena col loro nome. Di questa natura sono le commedie d' Aristofane, undici delle quali ancor sussistono: commedie d' un singolare carattere, e affatto diverse da tutt' i componimenti che dopo quell' età hanno avuto un tal nome. Esse mostrano quanto turbolenta e licenziosa repubblica era quella d' Atene, e quanto illimitato campo gli Ateniesi davano al ridicolo; poichè permettevano, che i più illustri personaggi del lor paese, i lor generali, i lor magistrati, Cleone, Lamaco, Nicia, Alcibiade, per non far menzione di Socrate filosofo, e di Euripide poeta, fossero fatti pubblicamente oggetti da commedia. Varie delle commedie d' Aristofane sono satire politiche sopra la pubblica amministrazione e la condotta de' generali e degli uomini di stato durante la guerra del Peloponneso. Son esse così piene di allegorie e allusioni politiche, ch' è impossibile l' intenderle senza molta cognizione della storia di que' tempi. Esse abbondano pure di parodie de' grandi poeti tragici, particolarmente di Euripide, di cui l' autore era grande nemico; e due delle sue commedie son quasi interamente dirette a metter lui solo in ridicolo.

La vivacità, la satira, e la buffoneria sono le qualità caratteristiche d' Aristofane. In molte occasioni ei mostra dell' ingegno e della forza; ma le sue opere nel totale non ci dan molto alta opinione dell' attico gusto di quell' età. Sembrano esser composte per la ciurmaglia; il ridicolo impiegatovi è stravagante; lo spirito per la più parte buffonesco e da farsa; lo scherno personale pungente e crudele, e l' oscenità, che in esse regna, grossolana e intollerabile. Il trattamento fatto da questo comico al filosofo Socrate nella sua com-

commedia delle Nubi è assai noto. Sebben però essa tendesse a screditare Socrate nella pubblica opinione, nondimeno il P. Brumoy nel suo Teatro greco dimostra, che non può essere stata, come supponsi comunemente, la causa di far decretare la morte di quel filosofo, la quale accadde ventitrè anni dopo la rappresentazione delle Nubi di Aristofane. Nelle sue commedie vi ha un coro; ma esso pure di genere irregolare. Desso è parte serio, parte comico, qualche volta si mischia nell'azione, qualche volta si rivolge agli spettatori, difende l'autore, attacca i suoi nemici.

Subito dopo la morte di Aristofane la libertà di avventarsi contro alle persone nominatamente, essendosi trovata pericolosa alla pubblica tranquillità, fu proibita dalla legge. Il coro eziandio in quel tempo dal teatro comico fu sbandito, come stromento di troppa licenza. Allora sorse quella che chiamasi commedia di mezzo, la qual non era in sostanza che una elusione della legge. Si adoperavano bensì nomi finti; ma si attaccavano tuttavia le persone viventi, e descrivevansi in maniera da esser agevolmente conosciute. Di queste commedie niuna ci è rimasta. Succedette ad esse la commedia nuova, quando essendo il teatro stato costretto a desistere interamente dalla satira personale, divenne quello ch'è presentemente, cioè la pittura de'costumi e de'caratteri, ma non delle persone particolari. Menandro fu tra i Greci il più distinto poeta di questo genere; e così per le imitazioni che ne ha fatto Terenzio, come pel ragguaglio datoci da Plutarco, abbiamo molta ragione di dolerci, che i suoi scritti sieno periti, poichè risulta ch'egli ha riformato notabilmente il pubblico gusto, e ci ha dato il modello della corretta, elegante, e morale commedia.

I soli avanzi che noi abbiamo della nuova commedia fra gli Antichi, son le commedie di Plauto e di Terenzio, l'uno e l'altro de'quali si son formati sopra ai greci scrittori. Plauto distinguesi per un linguaggio assai espressivo, e per un grado considerevole di quella che chiamasi *vis comica*. Avendo egli scritto ne' primi tempi, mostra parecchi segni della rozzezza de' Romani a quell'età nell'arte drammatica.

Egli apre le sue commedie con prologhi, i quali talvolta preoccupano tutto il soggetto del dramma. La rappresentazione e l'azione sono talora confuse insieme, dipartendosi l'attore dal suo carattere, e volgendosi a parlare agli spettatori. Vi si scorge eziandio un faceto troppo volgare e scurrile; e sovente troppo ricercati concetti, e troppi giuochi di parole. Ciò non ostante egli ha più varietà e più forza di Terenzio. I suoi caratteri son sempre marcati risentitamente, sebben talor duramente. Il suo Anfitrione è stato copiato da Moliere e da Dryden, e il suo Misero nell'Aulularia è la base della miglior commedia di Moliere, cioè dell'Avaro. Quanto a Terenzio, non può darsi scrittore più dilicato, più terso, più elegante. Il suo stile è un modello della più pura e graziosa latinità. Il suo dialogo è sempre decente e castigato; ed ei possiede sopra alla maggior parte degli scrittori l'arte di raccontare con quella vaga pittoresca semplicità, che non manca mai di piacere. La sua moralità in generale è senza eccezione. Le situazioni ch'egli introduce, sovente son tenere e interessanti, e molti de' suoi sentimenti toccano il cuore. Quindi egli può considerarsi come il fondatore di quella commedia seria, che in questi ultimi anni è stata risuscitata, e di cui avrò occasione di parlare in appresso. Se manca in qualche cosa, egli è nella vivacità e nella forza. V'ha in tutte le sue commedie troppa somiglianza così ne' caratteri, come negl'intrecci; egli ha copiato Menandro, ma dicesi che non l'abbia eguagliato. Per formare un perfetto comico, converrebbe unire lo spirito e il fuoco di Plauto colla grazia e correzion di Terenzio.

Quando ci facciamo ad esaminar la commedia moderna, uno de' primi oggetti che si presentano egli è il teatro spagnuolo, che è stato fertilissimo di drammatiche produzioni. Lopez de Vega, Guillin, e Calderon sono i principali poeti comici di quella nazione. Lopez de Vega, che è fra questi il più famoso, dicesi che abbia scritto più di mille drammi. Scemerà nondimeno la maraviglia a sì gran numero, ove si consideri la lor natura. Giusta la relazione, che ne dà M. Perron de Castera scrittore francese, parrebbe che l'in-

glese Shakespeare a confronto di Lopez fosse un autore perfettamente metodico e regolare. Questi ha gettato da parte ogni riguardo alle tre unità; anzi pure ad ogni stabilita forma di componimento drammatico. Una commedia talvolta inchiude più anni, anzi tutta la vita d'un uomo. La scena nel primo atto è in Ispagna, nel secondo in Italia, nel terzo in Africa. Le sue opere son per lo più di genere storico, fondate sopra gli annali del suo paese, e sono generalmente una specie di tragicommedie, ossia una mescolanza di parlate eroiche, di serj accidenti, di guerre e di battaglie con molto ridicolo e molta buffoneria. Gli Angeli e gli Dei, le virtù e i vizj, la cristiana religione e la pagana mitologia sono frequentemente insieme accozzate. In una parola son opere che non si assomigliano a verun'altra drammatica composizione, e interamente piene di cose romanzesche e stravaganti. Al tempo stesso però si conviene generalmente, che nelle opere di Lopez de Vega sonvi frequenti tratti di genio, e molta forza d'immaginazione; molti caratteri ben delineati, molte situazioni felici, molte sorprese inaspettate e interessanti; e dalla ricca fonte della sua invenzione dicesi, che gli scrittori drammatici degli altri paesi abbiano tratto frequentemente i loro materiali. Egli medesimo fa l'apologia dell'estrema irregolarità del suo comporre, scusandosi col gusto dominante de' suoi compatriotti, che amavan piuttosto varietà di accidenti, strane e sorprendenti avventure, e un labirinto d'intrecci, che una storia più naturale, e più regolarmente condotta.

Il generale carattere del teatro comico francese è l'esser corretto, castigato, e decente. Esso ha prodotto molti scrittori di riputazione, come Regnard, Dufresny, Dancourt, Destouches, e Marivaux; ma quello, di cui la Francia si gloria maggiormente, e cui pone con giusto titolo alla testa di tutti i suoi poeti comici, è il famoso Moliere. E veramente non v'è autore, che nel ferace secolo di Luigi XIV abbia conseguito più alta celebrità, o che sia giunto più vicino al colmo della perfezione nell'arte sua, secondo il giudizio di tutt'i francesi Critici. Voltaire francamente

asserisce, ch'egli è il più eminente poeta comico di qualunque età o paese; nè forse la sua decisione è effetto di mera parzialità, poichè prendendolo in complesso, io non conosco veruno, il qual meriti d'essergli preferito. Moliere è sempre il censore e derisore solamente del vizio e delle follie. Egli ha scelto una gran varietà di caratteri ridevoli, particolari a'suoi tempi, e generalmente ha posto il ridicolo dove si conveniva. Ha moltissima forza comica, è pieno di festività e di lepidezze, e le sue lepidezze son sempre innocenti. Le sue commedie in versi, come il Misantropo, ed il Tartuffo, sono una specie di commedia dignitosa, in cui il vizio è punito collo stile di un'elegante e pulita satira. Nelle sue commedie in prosa, quantunque vi abbia molto ridicolo, pure non s'incontra mai cosa, che offenda un modesto orecchio, o metta in disprezzo il savio contegno, la sobrietà, e la virtù. Unitamente a queste ottime qualità ha egli però alcuni difetti, che Voltaire, sebben suo panegirista, nondimeno candidamente confessa. Non è molto felice nello scioglimento de' suoi nodi: attento più alla viva dipintura de' caratteri, che alla condotta dell' intreccio, ei viene spesso allo sviluppo con troppo poca preparazione, ed in una maniera improbabile. Nelle sue commedie in versi qualche volta non interessa abbastanza, ed è troppo pieno di lunghe parlate; e nelle commedie in prosa, che han più ridicolo, vien censurato d'aver messa troppa farsa. Pochi scrittori però, o nessuno han mai posseduto il vero spirito, e colto il vero segno della commedia così perfettamente come Moliere. Il suo Tartuffo nello stile della commedia grave, e l'Avaro in quello della faceta si riguardano come le due principali sue produzioni (1).

(1) L'autore non fa veruna menzione della commedia italiana, probabilmente perchè non era abbastanza informato. Egli è certo però, che come della tragedia, così anche della commedia l'Italia è quella che al risorgere delle lettere ha dato il primo esempio. La prima opera drammatica, che si sia posta in sulle scene, fu la Calandra del card. Bibbiena. Prima di

Dal teatro inglese naturalmente aspettar ci dobbiamo una maggior varietà di caratteri originali, e più forti tratti di spirito e di capriccio, che da alcun altro teatro moderno. Il capriccio è in gran parte la particolare provincia dell' inglese nazione. La natura del suo governo, e l' illimitata libertà, che il costume a ciascuno permette di vivere interamente a piacer suo, dan largo campo a spiegare una singolarità di carattere, e condiscendere al proprio umore in tutte le sue forme. Laddove in altri governi l' influenza della Corte, la maggior subordinazione de' grandi, e l' osservanza universale delle formalità di pulitezza e di decoro inducono maggior uniformità nell' esteriore condotta e ne' caratteri degli uomini. Perciò la commedia ha campo più vasto, e può scorrere con più libera vena in Inghilterra che altrove. Ma è grande sciagura, che insieme colla libertà e franchezza dello spirito comico nella Gran Brettagna siasi introdotto uno spirito tale di licenziosità e d' indecenza, che ha resa disaggradevole la commedia inglese oltre a quella d'ogn' altra nazione dopo i tempi d' Aristofane.

La prima età però dell' inglese commedia non era

esso però il Poliziano avea composto il suo Orfeo, che secondo il manoscritto scoperto dal p. Affò è un vero dramma. Varie commedie nel cinquecento si scrissero dal Macchiavelli, dall' Ariosto, dal Caro, e da altri, tutte assai pregevoli per lo stile e la regolarità della condotta; ma tutte di solo intreccio ad imitazione delle commedie antiche, e aggirantisi per la più parte sopra intrighi amorosi, non senza la taccia di soverchia licenza in parecchi luoghi. Le prime commedie di carattere apparvero in quelle del Fagiuoli, del Nelli, e del Goldoni. I due primi sono pregevoli per la lingua, e non mancano d' intreccio, di naturalezza, e di forza comica. Il Goldoni abbonda di forza comica sopra tutt' altri, e nella pittura de' caratteri e nella naturalezza del dialogo ha pochi eguali. Uno de' suoi difetti si è che l' unità di luogo non sempre è conservata nemmen nel medesimo atto: l' altro che lo stile generalmente è trascurato, e nelle commedie, ove entran le maschere, o dove i soggetti son presi dall' infima classe del popolo, il faceto sovente degenera nella scurrilità. Tra i più recenti scrittori di commedie italiane non son da lasciare senza la debita lode il conte Albergati, e il sig. Gio. Gherardo de Rossi. *Il Traduttore.*

infetta di questo spirito. Nè le opere di Shakespeare, nè quelle di Ben-Johnson possono accusarsi d'immorale propensione. Il general carattere di Shakespeare, che io ho accennato nell'ultima lezione rispetto alla tragedia, appare nella commedia eziandio con eguale vantaggio: un genio robusto, fertile, e creatore, irregolare nella condotta, occupato troppo spesso nel divertire il popolaccio, ma singolarmente ricco e felice nella descrizione de' caratteri e de' costumi. Johnson è più regolare nella condotta de' suoi drammi, ma duro e pedantesco, sebben non manchi di genio drammatico. Nelle commedie di Beaumont, e di Fletcher si scopre molta fantasia e invenzione, e vi si trovano parecchi bei tratti; ma in generale esse abbondano di accidenti romanzeschi e improbabili, di caratteri caricati e non naturali, e di sconce e grossolane allusioni. Queste commedie del secolo XVII pel cangiamento de' pubblici costumi e della maniera di conversare avvenuto dipoi, son diventate oggimai troppo vecchie per essere aggradite. Imperocchè egli è da osservare, che fondandosi la commedia sulle mode e sugli usi dominanti, invecchia più presto d'ogn' altra specie di scritto, e invecchiata che sia, perde la sua forza di dilettare. Questo avviene principalmente nelle commedie nazionali, dove il cangiamento de' costumi è più sensibile, che nelle straniere produzioni. Nel proprio paese l'attual maniera di vivere e conversare si riguarda sempre come il modello del viver gentile; e tutto ciò che da questo dipartesi appare sconcio, laddove negli scritti de' forestieri noi siamo meno informati di alcun modello di questo genere, e perciò meno urtati dalla mancanza di quello. Plauto apparve più antiquato ai Romani nel secolo d'Augusto di quel che ora appaja fra noi. E una gran prova dello straordinario genio di Shakespeare si è appunto, che il suo carattere di Falstaff malgrado questi svantaggi sia ammirato anche al dì d'oggi, e le sue Allegre Spose di Windsor (Merry Wives of-Windsor) tuttor si leggano con piacere.

Si fu al tempo di Carlo II, che la licenza, la qual infettava la corte e la nazione, prese possesso della

commedia, e il mantenne per tutto un secolo. Allora primamente si fu, che il Libertino divenne il carattere predominante, e l' eroe d' ogni commedia, tranne alcune poche. Il ridicolo spargevasi non sopra il vizio e le follie, ma più comunemente sopra la castità e la temperanza. Vero è, che alla fine della commedia il Libertino in apparenza si corregge, e protesta d'essere divenuto uomo morigerato, ma in tutto il corso di quella ei vien proposto come modello d'un uom galante e del buon tono; e la piacevole impressione fatta da una brillante licenziosità riman fissa nell' immaginazione, come pittura di un viver lieto e aggradevole, mentre il ravvedimento di leggieri si dimentica, o si trascura, come cosa di mera formalità. A qual sorta di morale siffatti trattenimenti guidassero la gioventù d'ambi i sessi, è facile a immaginarsi. Eppure tale è lo spirito che ha dominato sopra il teatro comico della Gran Brettagna non solamente sotto al regno di Carlo II, ma anche per tutt' i regni successivi fino a' tempi di Giorgio II.

Dryden è stato a quell'epoca il primo scrittor drammatico considerevole; ma nelle commedie sue, siccome in tutte le altre sue opere, si veggono molti tratti di genio misti a molta trascuratezza, ed a visibili indizj di un comporre affettato. Siccome egli pensò unicamente a piacere, così secondò i costumi del tempo; e in tutte le sue commedie sparse quella vena di dissoluta licenza, che allora era di moda. In alcune di esse l' indecenza fu sì sfacciata da meritare anche a quell'età la proibizione che fossero rappresentate.

Dopo quel tempo gli scrittori comici di maggior nome furono Cibber, Vanburgh, Furquhar, e Congreve. Cibber ha scritto una gran quantità di commedie; e sebbene in molte v' abbia assai brio, ed una certa vivezza sua particolare; nondimeno sono così forzate e fuori del naturale negli accidenti, che generalmente sono cadute nell' obblivione, eccetto due, che han sempre avuto assai favore presso del pubblico, vale a dire il Marito indolente, e il Marito provocato. La prima è rimarchevole pel facile e terso dialogo, e fuori di qualche scena men dilicata, è anche possibilmen-

te morale nell' oggetto, e nella condotta. La seconda (che fu opera comune di Cibber e di Vanburgh) è forse in complesso la miglior commedia inglese. E' soggetta bensì alla critica di avere un doppio intreccio, perchè gli accidenti della famiglia di Wronghead, e di quella di Lord Towuly son separati e indipendenti gli uni dagli altri; ma questa irregolarità è compensata dai caratteri naturali, dalle belle pitture, e dai felici tratti di lepore di cui abbonda. Fa maraviglia il trovare una commedia sì irreprensibile, procedente da due autori cotanto licenziosi: poichè nel suo tenor generale essa censura il libertinaggio e la follia, e farebbe onore a qualunque teatro.

Gio: Wanburgh ha spirito, brio, e facilità; ma è sconcio e licenzioso all'ultimo segno. Egli è uno de' più immorali fra tutti i comici inglesi. La sua Moglie provocata è piena di sentimenti e d'allusioni così indecenti, che dovrebbe sbandirsi da ogni onesta società. La sua Ricaduta è del pari condannevole; e queste sono le sole sue commedie considerabili. Congreve è incontrastabilmente uno scrittore di genio. Egli è vivace, spiritoso, brillante, pieno di caratteri, e pieno d' azione. La sua taccia principale, come scrittore comico, è l'abbondare di spirito a segno di riboccarne. Questo spesse volte è introdotto mal a proposito; e quasi dappertutto ve n'ha troppa dose per una naturale e ben formata conversazione. Farquhar è un vago e ameno scrittore: men corretto e men brillante di Congreve, ma che ha maggiore facilità, e forse altrettanto di forza comica. Le due migliori, e men censurabili commedie sue sono l'Ufficial reclutiere, e il Bello stratagemma. Io dico le men censurabili, perchè in generale il tenore delle commedie tanto di Congreve, quanto di Farquhar è immorale. In tutte il libertino, il disonesto intrigo, la vita licenziosa son sempre in vista, come se le adunanze di una grande e colta nazione non si potessero piacevolmente intertenere con altro che con oggetti viziosi. Osservabile particolarmente è la poca delicatezza di questi scrittori ne' caratteri femminili. Non può esservi cosa più sguajata che la loro rappresentazione delle donne vir-

tuose ed oneste. Anzi nelle loro commedie appena vi sono più di due caratteri femminili: donne di corrotti principj, e donne di costumi affettati, quando tentano di tratteggiare un carattere virtuoso.

La censura che io ho fatto a questi celebri comici è ben lontana dall'essere esagerata o severa. Essendo gl'Inglesi accostumati alla poca delicatezza delle loro commedie, e divertiti dal brio capriccioso che in esse regna, poco badano alla loro immoralità. Ma i forestieri, spezialmente i Francesi, avvezzi ad un teatro meglio regolato, e più decente, ne rimangon sorpresi e scandolezzati. Voltaire, che certamente non è de' moralisti più austeri, non poco si pavoneggia della maggior decenza del teatro francese, e dice che il linguaggio della commedia inglese è il linguaggio della disonestà, non della pulitezza. Mr. Moralt nelle sue lettere sopra i Francesi e gl'Inglesi, ascrive alla commedia come a principal causa la corruzione de' costumi di Londra. La loro commedia, dic'egli, non assomiglia a quella di niuna nazione; essa è una scuola, in cui la gioventù d'ambi i sessi si famigliarizza col vizio, che non è mai presentato come vizio, ma come pura facezia. Di commedie, dice Diderot nelle sue osservazioni su la poesia drammatica, gl'Inglesi non ne han punto; essi hanno invece delle satire, piene bensì di amenità e di forza, ma senza morale e senza gusto. Non è perciò maraviglia, che Lord Kaims ne'suoi Elementi di critica si sia espresso rispetto alla scostumatezza della commedia inglese con termini assai più forti di quelli che io ho usato, conchiudendo la sua invettiva contro di essa con queste parole: „ Quanto „ odiosi esser debbono questi scrittori, che spargono „ l'infezione nel lor paese nativo, impiegando i talenti che han ricevuto dal loro facitore in una maniera proditoria contro di lui medesimo, sforzandosi di corrompere e sfigurare le sue creature! Se le „ commedie di Congreve non lo hanno empiuto di rimorso negli ultimi suoi momenti, ei doveva aver „ perduto ogni sentimento di virtù. "

Godo però di poter osservare, che negli ultimi anni una sensibil riforma nell'inglese commedia s'è in-

cominciata. Si sono i poeti alla fin vergognati di far che il pubblico divertimento tutto si aggirasse sopra caratteri dissoluti, e lubriche scene; e le ultime commedie di qualche riputazione son molto purgate della licenziosità de' primi tempi. Se non hanno lo spirito, la sveltezza, ed il brio di Congreve e di Farquhar, nel che dee confessarsi che sono un po' difettose, meritan però giustamente la lode di essere innocenti e morali.

Di questa riforma gl' Inglesi son debitori in gran parte al teatro francese, il quale non solamente è stato sempre più puro e castigato, ma ha pure in questi ultimi anni prodotta una specie di commedia d' un tono più grave, che quelle che ho fin qui mentovate. Questa che chiamasi commedia seria o tenera, e che da'suoi oppositori fu intitolata per ischerno commedia lagrimosa, *comédie larmoyante*, non è per sè stessa d' invenzione moderna. Varie commedie di Terenzio, come l' Andria particolarmente, partecipan di questo genere, e come sappiamo che Terenzio ha copiato Menandro, così abbiamo sufficiente ragione di credere, che le commedie di lui parimente fossero del medesimo genere. La natura di questo componimento non esclude per verun conto l' amenità e il ridicolo, ma versa principalmente nelle situazioni tenere e interessanti; cerca d' essere sentimentale, e di toccare il cuore per mezzo de' principali accidenti; fa che il nostro piacere nasca non tanto dal riso che eccita, quanto dalle lagrime di tenerezza e di gioja che fa spargere.

In Inglese la commedia di Steele intitolata gli Amanti consapevoli (Conscious Lovers) a questo s' avvicina, ed è stata sempre favorevolmente accolta dal pubblico. In Francese parecchie sono le composizioni di questo genere, che hanno assai merito e grido, come la *Mélanide*, e il *Préjugé à la mode* di La Caussé; il *Père de famille* di Diderot; la *Cénie* di mad. Graffigny; la *Nanine* e l' *Enfant prodigue* di Voltaire ec.

Allorchè questa forma di commedie apparve dapprima in Francia, destò una gran controversia fra i critici. Fu censurata da alcuni come un' innovazione pericolosa, che non poteva per alcun modo giustificarsi. Non è, dicevano essi, nè commedia, nè tragedia; non

la prima, perchè non fondata sopra il ridicolo; non la seconda, perchè non c'involge nella tristezza: con qual nome si ha ella a chiamare, o qual diritto ha mai d'esser compresa ne' drammatici componimenti? Ma questo era un sofisticare frivolissimamente su i nomi e le distinzioni filologiche, come se queste avessero invariabilmente fissato l'essenza, e accertati i confini di ogni specie di composizione. Non è punto necessario che ogni commedia sia formata sopra un preciso modello. Alcune posson essere interamente piacevoli ed amene, altre inclinate di più al serio, altre partecipare di amendue le cose; e tutte, ove sieno ben eseguite, possono fornire al pubblico un piacevole ed utile trattenimento, secondando i diversi gusti degli uomini. La commedia seria e tenera non ha certamente il diritto d'impadronirsi del teatro ad esclusione dell'amena e festevole; ma quando si contenti di ritenere il suo luogo senza occupare l'altrui, quando somigli al viver reale senza introdurre situazioni romanzesche e fuor di natura, può divenire una specie di composizione drammatica e piacevole insieme e interessante.

Qualunque forma poi, o lieta, o seria, la commedia assuma, dee sempre stimarsi come un indizio dell'avanzamento della società nella vera coltura, quando queste teatrali rappresentazioni destinate al pubblico piacere, sien purgate da' sentimenti men delicati, e da ogni immorale tendenza. Benchè la licenziosa buffoneria di Aristofane divertisse i Greci per qualche tempo, s'inoltrarono essi per gradi ad un gusto più castigato e più retto; ed egual progresso potrà conchiudersi che faccia nella coltura ogni altro paese, quando il pubblico riceva favorevolmente le composizioni drammatiche di quello spirito e tenore, che dilettava i Greci ed i Romani a' tempi di Menandro e di Terenzio (1).

(1) Le commedie di Terenzio sono di puro intreccio, e non s'aggirano per la più parte che sopra intrighi amorosi. Ove si gustano le castigate commedie di carattere, sian elle serie o giocose, si può dire meritamente, che la nazione abbia fatto nella vera coltura un passo ancora più innanzi. *Il Traduttore.*

Fine del Tomo Terzo ed ultimo.

INDICE

DELLE LEZIONI, CHE SI CONTENGONO IN QUESTO TERZO VOLUME.

LEZIONI.

I. *Natura della Poesia — Sua origine e suoi progressi — Versificazione.* Pag. 3

II. *Poesia pastorale — Poesia lirica.* 19

III. *Poesia didattica — Poesia descrittiva.* 40

IV. *Poesia degli Ebrei.* 58

V. *Poesia epica.* 75

VI. *Iliade e Odissea d'Omero — Eneide di Virgilio.* 92

VII. *Farsalia di Lucano — Gerusalemme del Tasso — Lusiade di Camoens — Telemaco di Fenelon — Enriade di Voltaire — Paradiso perduto di Milton.* 111

VIII. *Poesia drammatica — Tragedia.* 131

IX. *Tragedia. Tragedia Greca — Francese — Inglese.* 150

X. *Commedia. Commedia Greca — Romana — Spagnuola — Francese — Inglese.* 170